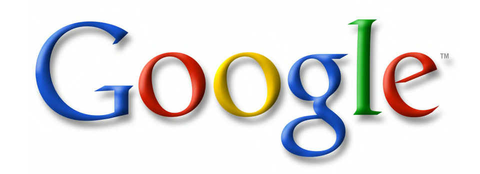
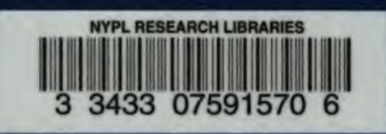
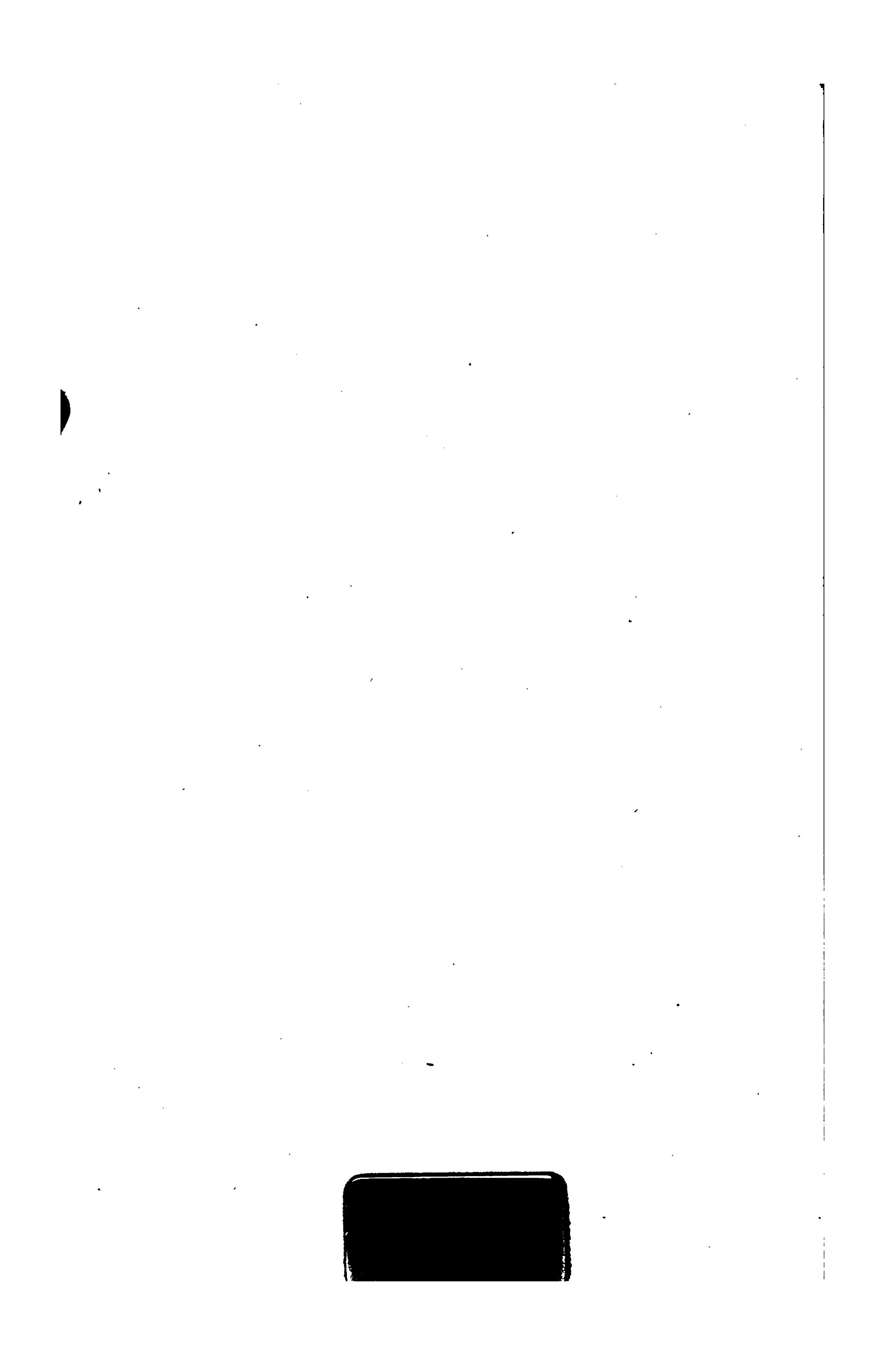



Google


NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07591570 6



DIE

CHORISCHE TECHNIK

DES

SOPHOKLES

VON

CHRISTIAN MUFF.

HALLE,
VERLAG VON RICHARD MÜHLMANN.
1877.

RICHARD ARNOLDT

GEWIDMET.

Vorwort.

Richard Arnoldt und ich hatten früher den Plan gefasst (s. unser Circular vom Herbst 1874), die chorische Technik im griechischen Drama gemeinschaftlich zu bearbeiten. Von diesem Vorhaben sind wir nach reiflicher Erwägung zurückgekommen. Denn bei aller Uebereinstimmung, die in den Hauptpunkten zwischen uns herrscht, finden sich doch mannigfache Differenzen in Bezug auf die Ausführung im einzelnen. Es würde also ein Zusammenwirken zu keinem einheitlichen Ganzen geführt haben.

Sodann hatten wir uns ein zu hohes Ziel gesteckt. Es ist eine gewaltige Aufgabe, die Chorpartien des Aristophanes einer Revision zu unterziehen und die der drei tragischen Dichter ganz neu zu bearbeiten. Es würden viele Jahre verflossen sein, ehe wir auch nur zu einer Art von Abschluss gekommen wären.

Endlich fragt es sich, ob mit Specialarbeiten, welche ein beschränkteres und darum leichter zu beherrschendes Gebiet behandeln, für jetzt der Wissenschaft nicht mehr gedient ist als mit einem grossen, zusammenfassenden Werke.

Diese Gründe haben uns bestimmt, mit den Untersuchungen, die ein jeder für sich angestellt hat, in selbständigen Schriften vor die Oeffentlichkeit zu treten. Ich habe den Sophokles bearbeitet, Arnoldt den Euripides. Sein Werk wird dem meinen in nicht langer Zeit nachfolgen.

Jeder steht für das, was er geschrieben, ganz und voll ein. Die beiden Bücher sind unabhängig von einander und entbehren daher auch eines gemeinsamen Titels. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass wir nicht gegenseitig unsere Schritte prüfenden Auges verfolgt und uns mit Rath und That unterstützt haben. So bin ich in der angenehmen Lage sagen zu können, dass ich mich meinem trefflichen Freunde Arnoldt für manchen Wink, für manches Fragezeichen zu grossem Danke verpflichtet fühle, und diesen Dank glaube ich am besten dadurch auszudrücken, dass ich diese Blätter mit seinem Namen schmücke.

Dem freundlichen Leser habe ich nichts weiter zu sagen. Dass der Gegenstand, den ich behandle, einmal nicht unwichtig, und dann sehr schwierig ist, weiss er auch ohne mich. Wenn ihm daher einiges von dem, was ich ausführe, nicht gefällt, so wird er die Schuld davon nicht mir allein aufbürden, auch lasse ich mich sehr gern eines besseren belehren. In der Hauptsache aber hoffe ich seine Zustimmung zu erhalten.

Inhalt.

Allgemeiner Theil.

I. Der Chor.

a) Die Zahl der Choreuten.

Was die Alten über die Zahl der Choreuten bei den griechischen Tragikern berichten, dass sie nämlich vor Sophokles zwölf betragen habe, von diesem aber auf funfzehn erhöht worden sei,[1] ist im allgemeinen richtig, bedarf aber einer näheren Beschränkung. Schon bei Aischylos gibt es ausser Chören von zwölf auch solche von funfzehn Personen, und umgekehrt treten bei Sophokles noch zwölf Choreuten auf. Wo und wann das der Fall ist, ersehen wir, bei Sophokles wenigstens, nicht aus der Ueberlieferung, auch nicht aus Angaben im Texte, sondern allein aus genauer Beobachtung des Auftretens und der Stellungen des Chores. In den uns erhaltenen Tragödien hat Sophokles zweimal einen Chor von zwölf Mitgliedern verwandt, im Aias, also in dem Stücke, das jetzt das älteste ist, und dann wieder in einem der letzten, dem Philoktetes. In allen übrigen sind funfzehn zu einem Ganzen vereinigt. Es wird das an den betreffenden Stellen bewiesen werden.

Die Zeit, in welcher Sophokles jene Neuerung einführte, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit bestimmen. Im Agamemnon und dann noch in den Eumeniden schliesst sich Aischylos dem Vorgange seines jungen Rivalen an,[2] offenbar

1) Vita Soph. bei Dindorf Poet. Sc. p. 11: *αὐτοὺς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν.* Suidas s. v. *Σοφοκλῆς*: *καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων.*

2) Die Begründung dieser Ansicht, welche u. a. von Hermann, Opusc. II, 132 ff., Boeckh und Bergk aufgestellt, von O. Müller aber,

um an scenischer Pracht nicht hinter ihm zurückzustehen. Es muss also Sophokles schon vor Ol. 80, 2 die Vermehrung des Chorpersonals vorgenommen haben.

Fragt man nach den Zwecken, die er dabei im Auge hatte, so waren es offenbar die, einmal eine grössere Menge von Sängern und Tänzern zu gewinnen, sodann und vor allem eine Zahl zu schaffen, die, wie wir später sehen werden, eine regelrechtere und bequemere Eintheilung in Halbchöre mit Halbchorführern oder Parastaten neben dem Koryphaios ermöglichte. [1])

Wenn im Aias bloss zwölf Choreuten erscheinen, so hat das seinen Grund in der historischen Entwickelung; es gab eben damals noch keine funfzehn. Dagegen kann es Wunder nehmen, dass der Dichter im Philoktetes, also volle acht Olympiaden später, noch einmal zu der alten Sitte zurückkehrt. Warum er das thut, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; vielleicht brachten es die Verhältnisse der Choregie eben damals Ol. 92, 3 so mit sich; dass er es aber thut, wird sich bei der Analyse des Stückes mit Leichtigkeit zeigen lassen.

b) Stand, Geschlecht und Alter der Choreuten.

Der Chor des Sophokles vertritt ähnlich wie der der anderen Tragiker das Volk, ist die öffentliche Meinung oder das öffentliche Gewissen, und stellt sich darum den Personen der Bühne, vor allem aber dem Helden rathend und warnend, theilnehmend und mitfühlend zur Seite. Zu dem Ende besteht er in der Regel aus solchen Leuten, die mit der betreffenden Bühnenperson besondere Beziehungen unterhalten und mit ihr von demselben Geschlecht sind. Eine Ausnahme von dieser Regel findet sich in der Antigone. Hier stehen der Jungfrau auf der Skene Greise in der Orchestra gegenüber. Das hat offenbar darin seinen Grund, dass es sich hier um einen Conflict mit der Staatsgewalt handelte, über

---

wenigstens so weit sie den Agamemnon angeht, bestritten wird, behalte ich mir für eine spätere Zeit vor.

1) Vgl. Bergk, Soph. p. XXVI.

den mitzusprechen wohl erfahrene Männer aber nicht zarte Mädchen berufen waren.

Weniger streng sieht der Dichter auf die Gleichheit des Alters. In der Elektra suchen ältere Freundinnen die jüngere Königstochter zu trösten; im Philoktetes sind bejahrtere Krieger dem jugendlichen Neoptolemos nach Lemnos gefolgt, und in den übrigen Stücken lässt Sophokles, offenbar um ihrer reicheren Lebenserfahrung und milderen Weisheit willen, Chöre von Greisen auftreten.

Dass im griechischen Drama nur Männer gespielt haben und zwar sowohl auf der Bühne wie auf der Orchestra, ist bekannt. Es wurden auch die Weiberchöre von Männern gegeben, und so würde man auf den öfteren Gebrauch von Masken mit aller Bestimmtheit schliessen müssen, auch wenn er nicht ausdrücklich bezeugt wäre.[1])

c) Ihre Namen und Stellungen.

Im Gegensatz zum kreisrunden kyklischen Chore hatte der tragische die Gestalt eines Vierecks, er war *τετράγωνος* oder *τετραγώνως ἱστάμενος.*[2]) Was die Tragiker zu dieser Aenderung bewog, liegt auf der Hand.[3]) Ihre Chöre sind nicht bloss dazu da, wie die kyklischen auf einem gegebenen Raume in verschlungenen Linien tanzend sich zu bewegen, um zuletzt dieselben Stellungen einzunehmen, die sie am Anfange inne hatten, sondern sie müssen auch einziehen, ausziehen und allerlei Marschbewegungen ausführen, und das können sie nur als Heeressäule, wie sie denn wiederholt mit einer solchen verglichen und durch die mannigfachsten Bezeichnungen mit ihr zusammengestellt werden.[4]) Sodann wird auf diese Weise die Heiterkeit des dionysischen Rundtanzes

---

1) S. Schultze, De hab. ext. p. 37. Bernh., Gr. Lit. 2³, 103. Wieseler, Theatergebäude p. 40 ff. Schneider, Das att. Theater Anm. 94.

2) E. M. s. v. *τραγῳδία: ὅτι τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα.* Tzetz. Prol. in Lycophr. p. 254—55 Tom. I. ed. Mueller: *τραγικῶν δὲ καὶ σατυρικῶν καὶ κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἱστάμενον τὸν χορόν.* Bekkeri Anecd. p. 746: *οἱ γὰρ χορευταὶ αὐτῶν ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἱστάμενοι τὰ τῶν τραγικῶν ἐπεδείκνυντο.*

3) Vgl. Buchholtz, die Tanzkunst des Eurip. S. 83 ff.

4) Sommerbrodt, Scaenica S. 12. Schultze a. a. O. S. 43.

mehr den ernsten Prosodien, Paianen und Nomen genähert. Endlich diente auch in diesem Stücke der dorische Chor, der viereckig war,[1]) den tragischen Dichtern zum Muster.

Das Viereck besteht, je nachdem man seine Lang- oder Schmalseite ins Auge fasst, aus *στοῖχοι* (Gliedern) und aus *ζυγά* (Rotten, Reihen).[2]) Umfasst der Chor zwölf Mitglieder, so bilden je vier einen *στοῖχος*, je drei ein *ζυγόν*, umfasst er funfzehn, so gehören ebenfalls drei zum *ζυγόν*, aber fünf zum *στοῖχος*. Es rückt also der Chor *κατὰ στοίχους* ein, wenn jedes der drei neben einander einziehenden Glieder aus fünf hinter einander aufgestellten Personen besteht, dagegen *κατὰ ζυγά*, wenn jede der fünf neben einander einziehenden Rotten von je drei auf einander folgenden Personen gebildet wird. Im ersten Falle gibt es drei *στοῖχοι* zu je fünf Mann, im letzten fünf *ζυγά* zu je drei Mann.

Da der Einzug des Chores für gewöhnlich *κατὰ στοίχους* erfolgt, so hat sich hiernach die Namengebung gerichtet. Der linke *στοῖχος* umfasst die *ἀριστεροστάται* oder *πρωτοστάται*, der mittlere die *λαυροστάται* oder *δευτεροστάται*, der rechte die *δεξιοστάται* oder *τριτοστάται*.[3]) Mit diesen Namen hat es folgende Bewandtnis. Von wenigen Ausnahmen abgesehen zieht der Chor, weil er aus Einheimischen besteht und aus der Stadt kommt, durch das rechts vom Publikum gelegene Thor ein. Diese ein- für allemal feststehende Sitte ist in der Lage des Dionysostheaters begründet, wo die Zuschauer Stadt und Hafen zur Rechten, Land und Fremde zur Linken hatten.[4]) Zog also der Chor *κατὰ στοίχους* von der Stadt her ein, so

---

1) Athen. V, 181 C.

2) Hauptstelle bei Pollux Onom. IV, 108: *καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε· πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός. καὶ κατὰ τρεῖς μὲν* (d. h. 3 hintereinander) *εἰσῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γένοιτο ἡ πάροδος· εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε* (d. h. 5 hintereinander) *εἰσῄεσαν.*

3) Pollux IV, 106.

4) Ich bemerke im voraus, dass ich der allgemeinen Sitte gemäss das rechts und links sowohl in Bezug auf den Chor wie auf die Schauspieler vom Standpunkte des Publikums aus fassen werde. S. G. Hermann, Aesch. II, 650.

waren diejenigen fünf Choreuten, die den Zuschauern zunächst standen, die Linksgestellten und sie hatten das Publikum zur Linken, *τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ εἶχον*,[1]) darum hiessen sie *ἀριστεροστάται*. Machten sie eine Viertelschwenkung nach links hin, so standen sie vorn dem Publikum gerade gegenüber, daher der andere Name *πρωτοστάται*. Natürlich war dieser *στοῖχος* den Blicken der Menge am meisten ausgesetzt; hier mussten also die besten Sänger und Tänzer aufgestellt werden, hier standen auch, wie sich später zeigen wird, der Koryphaios und die beiden Parastaten.

Diejenigen Choreuten, welche zum mittleren *στοῖχος* gehören, stehen in der Gasse, die von den beiden anderen Gliedern gebildet wird, daher heissen sie *λαυροστάται*, daneben auch *δευτεροστάται*;[2]) sie sind die unbedeutendsten; *φαυλότεροι δὲ οὗτοι*, sagt Photios von ihnen, und ähnlich äussert sich Hesychios: *οἱ ἐν τοῖς μέσοις ζυγοὶ* (*ζυγοῖς?*) *ὄντες ἔν τισι στενωποῖς μὴ θεωρούμενοι· οἱ δὲ χείρους μέσοι ἵστανται.* Innerhalb dieses *στοῖχος* gab es wieder einen besonders unehrsamen Standort. Es war der der drei mittleren Choreuten, den man *ὑποκόλπιον* nannte und von welchem Hesychios berichtet: *τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι.*[3])

Die fünf Choreuten des dritten *στοῖχος*, welche man, weil sie den rechten Flügel bildeten, ausser *τριτοστάται* auch *δεξιοστάται* nannte, standen wieder in höherem Ansehen. Wenn Photios s. v. *λαυροστάται* bemerkt: *οἱ δὲ ἐπιτεταγμένοι*[4]) *πρῶτοι καὶ ἔσχατοι*, so scheint es, als ob bloss der erste und der dritte *στοῖχος* berufen gewesen seien, die

---

1) Schol. ad. Aristid. III, p. 535.

2) Pollux a. a. O. Hesychios s. v. Photios s. v. O. Müller Eum. S. 82.

3) So O. Müller a. a. O. S. 82 u. Sommerbrodt S. 8. Vielleicht ist es aber gerathener mit B. Schultze (p. 49) den ganzen mittleren *στοῖχος* darunter zu verstehen. Die Erklärung, die Kruse (Schutzflehende S. 32) im Anschluss an Schönborn davon giebt, dass es nämlich ein am Eingang der Orchestra gelegener versteckter Standplatz sei, lässt sich, so viel ich sehe, durch nichts begründen.

4) Sommerbrodt gibt S. 8 diese Worte treffend so wieder: qui chori officia peragere iussi sunt.

Functionen des Chores zu verrichten. Dem ist aber nicht so. Wir werden sehr häufig alle Choreuten ohne Ausnahme beschäftigt sehen. So viel aber steht fest, hinter den beiden anderen στοῖχοι steht der mittlere weit zurück, und von jenen hat wieder der linke eine besonders bevorzugte Stellung, da er häufig ganz allein zu Worte kommt.

Schliesslich gab es noch besondere Namen für diejenigen, welche an den Enden der στοῖχοι standen; man hiess sie κρασπεδῖται [1]) oder ψιλεῖς, [2]) d. h. die Aeussersten oder die Endmänner.

Ein paar Figuren mögen dazu dienen das Gesagte anschaulicher zu machen.

I.

Ein Chor von funfzehn Personen zieht in dieser Weise κατὰ στοίχους ein:

θέατρον.

	ε'	δ'	γ'	β'	α'	
στοιχ. α'	→	→	→	→	→	ἀριστ. oder πρωτοστ.
	ι'	θ'	η'	ζ'	ς'	
στοιχ. β'	→	→	→	→	→	λαυροστ. od. δευτεροστ.
	ιε'	ιδ'	ιγ'	ιβ'	ια'	
στοιχ. γ'	→	→	→	→	→	δεξιοστ. oder τριτοστ.
	ψιλεῖς.		σκηνή.		ψιλεῖς.	
	(ζυγ. ε').	(ζυγ. δ').	(ζυγ. γ').	(ζυγ. β').	(ζυγ. α').	

1) Plut. Mor. 678 f.

2) Suidas s. v. ψιλεύς· ἐπ' ἄκρου χοροῦ ἱστάμενος. Hesychios s. v. ψιλεῖς· οἱ ὕστατοι χορεύοντες.

II.

Der Einzug *κατὰ ζυγά* hat folgende Gestalt:

θ έ α τ ρ ο ν.

	γ'	β'	α'
ζυγ. α'	→	→	→
	ς'	ε'	δ'
ζυγ. β'	→	→	→
	θ'	η'	ζ'
ζυγ. γ'	→	→	→
	ιβ'	ια'	ι'
ζυγ. δ'	→	→	→
	ιε'	ιδ'	ιγ'
ζυγ. ε'	→	→	→
	(στοιχ. γ')	(στοιχ. β')	(στοιχ. α')

Bei dieser Formation des Chores kann selbstverständlich von einer Eintheilung in *πρωτοστάται*, *δευτεροστάται* und *τριτοστάται* nicht die Rede sein. Man darf hieraus schliessen, dass der Einmarsch *κατὰ ζυγά* sehr selten erfolgt ist. Dass er überhaupt vorgekommen, bezeugt Pollux IV, 109, und für Aristophanes hat ihn schon R. Arnoldt [1]) in zwei Stücken, den Acharnern und den Fröschen, nachgewiesen. In den sieben Tragödien des Sophokles ist er keinmal wahrzunehmen: hier zieht der Chor stets *κατὰ στοίχους* ein. Wohl aber findet sich die Stellung *κατὰ ζυγά* sehr häufig innerhalb der Stücke.

d) Der Koryphaios und die beiden Parastaten.

Der gewöhnliche Name des Chorführers ist *κορυφαῖος*. [2]) Er heisst aber auch *ἡγεμὼν τοῦ χοροῦ*, [3]) *χοροστάτης*, [4]) *ἄρχων*

1) Die Chorpartien bei Aristophanes S. 35. 185.

2) Suidas s. v. *κορυφαῖος· ὁ πρῶτος τῶν χορευτῶν.* Schol. zu Aristoph. Plut. 953. 954. Athen. 4, 152, b.

3) Demosth. in Midiam p. 533: *ἦν δέ ποθ' ἡγεμὼν τῆς φυλῆς κορυφαῖος.* Vgl. hierzu Sommerbrodt S. 10.

4) Himerius orat. VIIII § 3 ed. Wernsdorf: *καὶ ὁ χορὸς ἀβάκχευτος μένει τοῦ χοροστάτου κειμένου.*

χοροῦ, *ἐξάρχων* und *ἔξαρχος*,[1]) und in früherer Zeit wenigstens auch *χορηγός*.[2]) Die Namen *χορολέκτης* und *χοροποιός*, welche Sommerbrodt S. 13 ff. gleichfalls dem Koryphaios beigelegt wissen will, versteht man wohl richtiger mit B. Schultze p. 47 vom Choregen.

Unzweifelhaft dagegen gebührt dem Koryphaios die Bezeichnung *τρίτος* oder *μέσος ἀριστεροῦ*, und damit wird seine Stellung beim Einzuge genau angegeben. Photios schreibt s. v. *τρίτος ἀριστεροῦ*: *ἐν τοῖς τραγικοῖς χοροῖς τριῶν ὄντων στοίχων καὶ πέντε ζυγῶν ὁ μὲν ἀριστερὸς στοῖχος ὁ πρὸς τῷ θεάτρῳ ἦν, ὁ δὲ δεξιὸς πρὸς τῷ προσκηνίῳ. Συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν οἷον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἀπέχειν* (*ἐπέχειν*?) *καὶ στάσιν*. Zur Ergänzung dient, was ein Grammatiker bei Becker, Anecd. p. 444, 16 bemerkt: *Ἀριστεροστάτης ἐν τῷ κωμικῷ χορῷ, ἐν δὲ τῷ τραγικῷ μέσος ἀριστεροῦ. Κρατῖνος Σεριφίοις.*[3])

Als *τρίτος ἀριστεροῦ* hatte der Koryphaios seinen Platz in der Mitte des linken *στοῖχος*. Es setzt also auch diese Bezeichnung wieder den Einmarsch *κατὰ στοίχους* bei einer Zahl von funfzehn Choreuten voraus. Bei der Aufstellung *κατὰ ζυγά* war er der mittelste von dreien, es passt also hier noch das *μέσος ἀριστεροῦ*. Bestand dagegen der Chor nur aus zwölf Personen, so gab es beim Einzuge *κατὰ στοίχους* streng genommen keinen *τρίτος* oder *μέσος ἀριστεροῦ* mehr, sondern da war der Koryphaios, wie ich später zeigen werde, der zweite in der Reihe von vieren.

Es entsteht die Frage, wo der Koryphaios stand, wenn der Chor aus der Fremde, also links vom Publikum einzog.

---

1) Plato leg. 6, 764 A. Demosth. de cor. 260. Suidas s. v. *χορικός*. Vergl. Schultze S. 47.

2) Athen. 14, 633 b: *ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγούς, ὥς φησιν ὁ Βυζάντιος Δημήτριος ἐν τετάρτῳ περὶ ποιημάτων, οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοὔνομα σημαίνει.* — Dass der Name *χορηγός* beides, sowohl den Chorführer als den Choregen im späteren, eigentlichen Sinne bezeichnet habe, geht auch aus den Erklärungen bei Hesychios und Suidas hervor. Jener bemerkt: *Χοραγός· διδάσκαλος· ἔξαρχος*, und dieser: *Χορηγός· ὁ τοῦ χοροῦ ἡγούμενος καὶ ᾀστήρ*. Vergl. dazu Kolster De parabasi p. 17.

3) S. d. Erklärung bei Meineke fragm. com. Graec. II, 139.

Schneider[1]) ist der Ansicht, es hätten dann die δεξιοστάται dem θέατρον zunächst gestanden, und um die ἀριστεροστάται, die besten Choreuten mit dem Koryphaios, an ihre Stelle zu bringen, sei die sogenannte Chorevolution, χόρειος ἐξελιγμός, (s. Suidas s. v.), vorgenommen worden. Das ist schwerlich richtig. Wenn es irgendwo nöthig war, dass die besten Choreuten unmittelbar dem Publikum vor Augen traten, so war das beim Aufmarsch in der Parodos der Fall. Ich meine also, zog der Chor von links her ein, so war der erste Stoichos, der Stoichos der ἀριστεροστάται mit dem κορυφαῖος in der Mitte, der rechte, nicht der linke, der Name ἀριστεροστάται mag ihm deshalb immer bleiben, a potiori fit denominatio.

Darüber, wo der Koryphaios nach Beendigung der Parodos gestanden habe, ob dem θέατρον oder der σκηνή zunächst, gehen die Ansichten der Gelehrten auseinander. O. Müller erklärte,[2]) er sei auf der den Zuschauern zugekehrten Seite stehen geblieben, während ihn G. Hermann durch eine Schwenkung der Skene sich nähern liess.[3]) Für die Komödie hat Arnoldt[4]) unbedenklich und aus triftigen Gründen Müllers Ansicht gutgeheissen, für die Tragödie thut man besser Hermann beizupflichten. Einmal tritt hier der Chor nicht in so unmittelbare Beziehung zum Publikum, wie es in der Parabasis der Komödie der Fall ist, sodann darf man daraus, dass der Koryphaios fast durchweg das Zwiegespräch mit der Bühne unterhält und die dort eintreffenden Personen kommen sieht und anmeldet, auf seine Stellung vor und nicht hinter den anderen Choreuten schliessen, endlich spricht die wiederholte Bühnenbesteigung der Choreuten und zwar einmal der vier Choreuten zur Linken und Rechten des Koryphaios[5]) für die Aufstellung der ἀριστεροστάται unmittelbar vor dem Proscenium.

Es finden sich einige Stellen im Sophokles, wenn auch nicht viele, deren Fassung deutlich auf e i n e n Choreuten,

---

1) Att. Theaterwesen S. 15 ff. 193 ff.
2) Eumen. 82.
3) Opusc. phil. VI, 144.
4) A. a. O. S. 187.
5) Oid. auf Kol. 856.

d. h. den Chorführer schliessen lässt. So kann das ἐμοῦ im Aias 155 nur auf einen und nicht auf alle Choreuten gehen, nicht etwa deshalb, weil der Singular steht, denn der Numerus beweist gar nichts, sondern weil es undenkbar ist, dass der Chor gesagt haben könne „wenn einer solche Gerüchte über mich aussprengte“. Es kann eine Mehrzahl nicht thun, was Aias gethan hat, und Niemand wird ihr so etwas schuld geben.

Weiter ist unter dem ἀγαθὸς ὢν γνώμην ἀνήρ, von dem Oidipus in Oid. Tyr. Vs. 687 spricht, offenbar nur der Koryphaios, nicht die Gesammtheit der Choreuten zu verstehen.

Ebenso kann Aias 360, trotz der eben erfolgten Anrede an den ganzen Chor (γένος ναΐας ἀρωγὸν τέχνας), mit dem συνδάϊξον nur der Chorführer gemeint sein, da Aias unmöglich verlangt, dass Alle auf ihn einstürzen und ihn durchbohren sollen. Hierher gehören auch Verse wie Antig. 280.

Der Koryphaios ist, wie das schon seine verschiedenen Namen besagen, der Führer, Vorsänger, Vortänzer und Wortführer des Chores. Er leitet die Märsche, Tänze und Gesänge, von ihm gehen die Befehle und Weisungen an die übrigen Choreuten aus, seines Amtes ist es abgesehen von einigen noch näher zu bestimmenden Ausnahmen die Orchestra der Bühne gegenüber zu vertreten.[1]) So fällt ihm die bei weitem wichtigste und schwierigste Aufgabe zu, und man begreift wie Dem. in Mid. § 60 sagen kann: ἴστε δὲ δήπου τοῦτ', ὅτι τὸν ἡγεμόνα ἂν ἀφέλῃ τις, οἴχεται ὁ λοιπὸς χορός, und warum ihn Athen. IV, 152, b mit folgenden Worten auszeichnet: ὅταν δὲ πλείονες συνδειπνῶσι, κάθηνται μὲν ἐν κύκλῳ, μέσος δ' ὁ κράτιστος ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ, διαφέρων τῶν ἄλλων ἢ κατὰ τὴν πολεμικὴν εὐχειρίαν ἢ κατὰ τὸ γένος ἢ κατὰ πλοῦτον.

Der Koryphaios stand aber, wie ich oben schon andeutete, nicht ganz allein; er hatte Gehülfen bei seinem schweren Amte an den beiden Parastaten.

---

1) Man vergl. hierzu was ich in meiner Schrift „Ueber den Vortrag d. chor. Part. bei Aristoph.“ S. 7—14 über die Functionen des Koryphaios in der Komödie gesagt habe, und was dann bei Arnoldt a. a. O. S. 114 ff. weiter ausgeführt ist.

Ueber die Parastaten oder Hegemonen hat wieder Sommerbrodt am besten gehandelt.[1]) Man hat ihm unbedingt beizupflichten, wenn er aus den Worten des Demosthenes or. in Mid. p. 533: ἦν δέ ποϑ' ἡγεμὼν τῆς φυλῆς κορυφαῖος und aus einer Stelle des Himerius eclog. 13 § 29 ed. Wernsdorf.: ὁ δὲ δὴ τῶν Τελχίνων τε ἡγεμὼν καὶ κορυφαῖος καλούμενος, πληγὴν καιρίαν δεξάμενος, στένει δακρύων τὸν πόλεμον den Schluss zieht, dass der κορυφαῖος zugleich ἡγεμών war, dass es aber daneben noch andere ἡγεμόνες gab, die nicht κορυφαῖοι waren, weil sonst die nähere Bestimmung des ἡγεμών dort durch κορυφαῖος, hier durch καὶ κορυφαῖος völlig überflüssig gewesen wäre. Wenn ich trotzdem die Untersuchung wieder aufnehme, so geschieht es deshálb, weil die Stelle Aristot. Polit. III, 2 eine eingehendere Betrachtung verdient als sie bei Sommerbrodt gefunden, und weil er eine andere Stelle des Aristoteles übersehen hat, welche die erste vortrefflich ergänzt. Polit. III, 4 heisst es: Ἔτι ἐπεὶ ἐξ ἀνομοίων ἡ πόλις, ὥσπερ ζῷον εὐϑὺς ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος, καὶ ψυχὴ ἐκ λόγου καὶ ὀρέξεως, καὶ οἰκία ἐξ ἀνδρὸς καὶ γυναικός, καὶ κτῆσις ἐκ δεσπότου καὶ δούλου, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ πόλις ἐξ ἁπάντων τε τούτων καὶ πρὸς τούτοις ἐξ ἄλλων ἀνομοίων συνέστηκεν εἰδῶν, ἀνάγκη μὴ μίαν εἶναι τὴν τῶν πολιτῶν πάντων ἀρετήν, ὥσπερ οὐδὲ τῶν χορευτῶν κορυφαίου καὶ παραστάτου. Hier stellt also der Philosoph den παραστάτης tiefer als den κορυφαῖος und statuirt zwischen ihnen ein Verhältnis, wie es zwischen Leib und Seele, zwischen Mann und Frau, zwischen Herr und Diener obwaltet. Danach könnte es zuerst scheinen, als wollte er unter παραστάται alle Choreuten im Gegensatz zum κορυφαῖος verstanden wissen, und so fasste in der That O. Müller Eum. S. 83 die Stelle auf. Allein abgesehen davon, dass der Ausdruck παραστάτης vom Heere her genommen ist und den Nebenmann, den (helfenden) Mitstreiter bezeichnet,[2]) so belehrt uns auch eine andere Stelle des Aristoteles eines besseren und gibt die

---

1) Vergl. ausserdem noch Schultze a. a. O. p. 44, 54; Kruse, Schutzfleh. S. 134; Kirchhoff, Orch. Eurhythm. II, 14.

2) S. Sommerbrodt a. a. O. S. 11.

erwünschteste Auskunft. Metaph. IV, 11 wird nämlich gezeigt, dass die *πρότερα καὶ ὕστερα* verschiedener Art sind, *ἔνια μὲν ὡς ὄντος τινὸς πρώτου καὶ ἀρχῆς ἐν ἑκάστῳ γένει τῷ ἐγγύτερον ἀρχῆς τινὸς ὡρισμένης. τὰ κατὰ χρόνον.. τὰ δὲ κατὰ κίνησιν.. τὰ δὲ κατὰ δύναμιν..* und dann heisst es weiter: *τὰ δὲ κατὰ τάξιν. ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρός τι ἓν ὡρισμένον διέστηκε κατὰ τὸν λόγον, οἷον παραστάτης τριτοστάτου πρότερον, καὶ παρανήτη νήτης· ἔνθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος, ἔνθα δὲ ἡ μέση ἀρχή.* — In diesen Worten liegt zunächst der Gedanke, dass der Stellung nach der *παραστάτης* vor dem *τριτοστάτης* den Vorrang hat. Dass man nur nicht bei dem *τριτοστάτης* an die sogenannten *τριτοστάται* oder *δεξιοστάται* denkt, welche bei einem *κατὰ στοίχους* erfolgenden Einmarsche den rechten *στοῖχος* bildeten. Denn Aristoteles weist dem *κορυφαῖος* die Stellung in der Mitte an, wie die Zusammenstellung mit dem andern Beispiel zeigt, der *κορυφαῖος* steht aber bekanntlich nicht in der Mitte der *στοῖχοι*, also im mittelsten *στοῖχος*, sondern in der Mitte des linken *στοῖχος*, es bezieht sich demnach das *πρότερον καὶ ὕστερον κατὰ τὴν τάξιν* nur auf diesen allein. Es gibt dafür noch einen anderen Beweis. Gesetzt Aristoteles verstände unter *τριτοστάται* die Choreuten des rechten *στοῖχος*, dann müssten mit den *παραστάται* die *λαυροστάται* (*δευτεροστάται*) oder der mittlere *στοῖχος* gemeint sein. Indessen wo bleiben dann diejenigen Choreuten, die mit dem *κορυφαῖος* den linken *στοῖχος* bilden, die sog. *ἀριστεροστάται*, und verdienen sie nicht den Namen der *παραστάται τοῦ κορυφαίου* mit viel mehr Recht als alle anderen, oder vielmehr ganz allein mit Recht?

Aus dem allen leuchtet ein, dass *κορυφαῖος*, *παραστάτης* und *τριτοστάτης* nach der Auffassung des Aristoteles nur im linken *στοῖχος* zu suchen sind, und dass der *παραστάτης* ein Choreut ist, der tiefer steht als der *κορυφαῖος*, aber höher als der *τριτοστάτης*. Der *κορυφαῖος* ist der Führer, der *τριτοστάτης* nimmt die letzte Rangstufe ein und bedeutet den gemeinen Choreuten, der *παραστάτης* steht wie seiner Stellung so seinem Range nach in der Mitte — was kann er anders sein als ein Halbchorführer? Ich sage nicht d e r sondern e i n Halbchorführer. Man beachte wohl, dass es

ὁ κορυφαῖος, aber nur παραστάτης und τριτοστάτης heisst. Diese beiden Ausdrücke sind generell gebraucht. Es musste zwei Halbchorführer geben, sobald es bei funfzehn Choreuten zwei Halbchöre gab, und der τριτοστάται im Aristotelischen Sinne gab es so viele, als ausser den drei Führern noch Choreuten vorhanden waren. Beim Einzug κατὰ στοίχους sowie auch bei dem κατὰ ζυγά hatten die παραστάται ihren Platz neben, d. h. links und rechts oder vor und hinter dem κορυφαῖος.

Die Aufgabe der Parastaten oder Hegemonen bestand darin, dass sie bei einer Theilung des Chors in Halbchöre die Führung derselben, natürlich unter dem Oberkommando des Koryphaios, übernahmen, dass sie diese Halbchöre vertraten wie der Koryphaios den Gesammtchor, und dass sie jenen bisweilen in seiner Arbeit ablösten oder unterstützten. Man erkennt solche Stellen leicht an einer auffallenden Gleichheit oder Verschiedenheit des Inhalts, an der Dreizahl der Verse und an einer in die Augen springenden Unterordnung zweier von ihnen unter den dritten. An Beispielen wird es später nicht fehlen.

Das Alles gilt jedoch nur von einem Chore, der aus funfzehn Personen besteht. Beläuft sich die Zahl derselben nur auf zwölf, dann gibt es nur einen παραστάτης, der andere ist zugleich κορυφαῖος, in diesem Falle so recht ἡγεμὼν κορυφαῖος, und bei einer Theilung in Halbchöre zu je sechs Personen steht an der Spitze des einen der κορυφαῖος, an der Spitze des andern der παραστάτης. Auch hierfür bietet uns Sophokles die sprechendsten Belege.

B. Schultze lässt es unentschieden,[1]) wo der Koryphaios im στοῖχος von vier Personen gestanden habe, ob an zweiter oder dritter Stelle. Ich sagte schon früher, dass wir uns für die zweite zu entscheiden hätten. Denn wenn die zweite und dritte Stelle an den höchsten und zweithöchsten Führer zu vergeben sind, so hat jener den Vorrang, und es kann sich dieser, wenn er jenen vor sich sieht, viel besser nach seinem Beispiel und seinen Weisungen richten.

1) S. 44 Anm. 33.

Versuche ich die neugewonnenen Resultate in den obigen Figuren nachzutragen, wobei das Zeichen ⊙ den Koryphaios, das Zeichen ϕ die Parastaten bedeuten mag, so gewinnen dieselben folgendes Aussehen:

I.

Funfzehn Personen. Einzug κατὰ στοίχους.

ϑ έ α τ ϱ ο ν.

στ. α′	→	ϕ	⊙→	ϕ	→	ἀϱ.
στ. β′	→	→	→	→	→	λαυϱ.
στ. γ′	→	→	→	→	→	δεξ.

σκηνή.

II.

Funfzehn Personen. Einzug κατὰ ζυγά.

ϑ έ α τ ϱ ο ν.

ζυγ. α′	ϕ	⊙→	ϕ
ζυγ. β′	→	→	→
ζυγ. γ′	→	→	→
ζυγ. δ′	→	→	→
ζυγ. ε′	→	→	→

σκηνή.

III.

Zwölf Personen. Einzug κατὰ στοίχους.

ϑ έ α τ ϱ ο ν.

στ. α′	→	ϕ	⊙→	→	ἀϱ.
στ. β′	→	→	→	→	λαυϱ.
στ. γ′	→	→	→	→	δεξ.

σκηνή.

e) Einzelchoreuten.

Von dem Widerspruch, den ich in meiner früheren Schrift[1]) der Annahme einzeln sprechender oder singender

1) Vortrag der chor. Part. b. Aristoph. S. 121 ff.

Choreuten entgegengesetzt habe, bin ich mittlerweile ganz und gar zurückgekommen. Dass ich diesen Fortschritt in erster Reihe den scharfsinnigen Untersuchungen Richard Arnoldts verdanke, würde der Kundige merken, auch wenn ich es nicht sagte. Von Arnoldt angeregt habe ich diesen Punkt reiflich erwogen und bin zu der Ueberzeugung gelangt, dass am Auftreten einzelner Choreuten so wenig bei den Tragikern wie bei Aristophanes zu zweifeln ist.[1])

Die Gründe, die dafür sprechen, sind mannigfacher Art.[2]) Einmal ist es in dem Falle, dass tautologische Aeusserungen oder doch solche, die nur wenig von einander verschieden sind, auf einander folgen, unmöglich, dieselbe Person als Sänger beizubehalten. Dann finden sich wieder Chorkommata, welche eine verschiedene Anschauung wiederspiegeln, so dass sie ebenfalls nicht ein- und demselben Choreuten gegeben werden dürfen, wenn dieser sich nicht in Widersprüchen bewegen soll. Weiter lassen Befehle und Weisungen, welche vom Chor an den Chor ergehen, deutlich auf eine Theilung desselben schliessen. Der Wechsel der Metra und der antistrophische Bau bestimmter Verse legt den Gedanken an ein gesondertes und gegliedertes Auftreten von Chortheilen gleichfalls sehr nahe. Häufig fehlt auch jede Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen, so dass sie selbständig dastehen, oder sie werden durch ein schroffes ἀλλά geschieden,[3]) und das berechtigt uns wieder selbständige

1) Heimsoeth hat in einer besonderen Abhandlung („Vom Vortrage des Chors in den griech. Dramen“ 1841, und dann in einer zweiten, „Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen“ Bonn 1846, S. 34 ff.) die Behauptung aufgestellt und zu beweisen gesucht, dass alle Chorpartien, also auch die dialogischen, vom Gesammtchor vorgetragen worden seien. Wie falsch das ist, leuchtet heutzutage wohl jedem, dem gelehrten Verfasser jener Schrift vielleicht am ehesten, ein. Es ist daher nicht nöthig, näher darauf einzugehen; wenn man will, mag man meine ganze Untersuchung als eine Widerlegung jener Ansicht betrachten. (Vgl. übrigens das scharfe Urtheil von Christ, Parak. S. 51).

2) Aus der Person und dem Numerus im Texte des Dichters und in der Paraphrase der Scholien ist hier nicht mehr als bei Aristophanes zu schliessen. Ich verweise darüber auf Boeckh, de trag. Graec. p. 59 ff. und auf meine Ausführungen, Vortrag d. chor. Part., S. 29—32.

3) S. Arnoldt, S. 10. 93.

Sänger zu statuiren. Ferner ist nicht zu übersehen, dass eine Betheiligung mehrerer oder aller Choreuten sehr oft vom Charakter der Scene gefordert wird. Endlich ist der Umstand von Bedeutung, dass sich in sehr vielen Fällen die Zahl der Chorkommata mit der Zahl der Choreuten genau deckt, was unmöglich Sache des Zufalls ist. [1])

Auf Zeugnisse des Alterthums kann sich die obige Annahme allerdings nicht stützen, mit Ausnahme etwa des Scholions zu den Septem Vs. 97: *ταῦτα δέ τινες τῶν τοῦ χοροῦ γυναικῶν πρὸς τὰς ἑτέρας φασίν*, und zweier Aeusserungen über den Einzeleinzug, auf die ich später zurückkomme. Aber so bedauerlich das ist, so wenig darf es Wunder nehmen. Schon den alexandrinischen Gelehrten und noch mehr ihren Nachfolgern war eine genaue Kenntnis der scenischen Vorgänge völlig abhanden gekommen. In den Handschriften und Scholien des Sophokles steht fast durchweg die unbestimmte Bezeichnung *ὁ χορός*, nur selten *ἡμιχόριον*. Bisweilen werden allerdings auch speciellere Ausdrücke wie *οἱ τοῦ χοροῦ*, *οἱ κατὰ τὸν χορόν*, *οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ*, *οἱ περὶ τὸν χορόν* und ähnliche angewandt, aber da sie Stellen betreffen, wo bald der ganze, bald der halbe Chor, bald der Koryphaios, bald ein anderer einzelner Choreut das Wort ergreift, so bedeuten sie nur dasselbe wie *χορός*, und es ist demnach gar nichts mit ihnen anzufangen. [2])

Insofern der Einzelvortrag mit dem Einzeleinzug zusammenhängt, und es ist das, wie wir später, namentlich bei der Parodos des Oid. auf Kol., sehen werden, entschieden der Fall, entbehrt er nicht ganz der Begründung durch Angaben der Alten. Pollux berichtet IV, 109: *ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον*, und in der Vita Aeschyli heisst es in Betreff des Einzugs der Furien: *τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορόν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον κτλ.* [3])

---

1) Vergl. noch die Bemerkungen Arnoldts a. a. O. S. 4 ff. 97. 125.

2) Ganz eben so urtheilt Arnoldt S. 6, 7 u. 81 über die Scholien zu Aristophanes.

3) Vgl. hierüber Hermann, Opusc. II, 128 ff.

Von neueren Gelehrten, welche der Frage nach Einzelvortrag bei Sophokles näher getreten sind, ist vor allem wieder G. Hermann zu nennen. Sein Scharfsinn und seine Combinationsgabe haben auch hier die Bahn gebrochen und die Richtung gezeigt. Ich kann seine Ansichten in vielen Fällen nicht theilen, aber gebührende Rücksicht habe ich stets auf sie genommen. Sodann kommen Boeckh, Bamberger, Wolff, Nauck, Schöll und Wecklein in Betracht, die theils in besonderen Schriften, theils in Ausgaben Sophokleischer Stücke gewisse Punkte besprochen haben. Ich verdanke dem einen dieser Männer mehr, dem anderen weniger, von allen aber bin ich darin verschieden, dass ich viel weiter gehe als sie, und dass ich häufig da Einzelvortrag annehme und durchführe, wo er noch von keinem von ihnen gefunden ist. Dass man aber deshalb nicht glaube, ich sei nicht mit der nöthigen Vorsicht verfahren; ich habe mir immer wieder vergegenwärtigt, was von Heimsoeth und auch von mir selbst gegen den Einzelvortrag und namentlich gegen die grosse Ausdehnung desselben geltend gemacht ist, ich habe mich insbesondere der warnenden Worte Bergks erinnert: Omnino autem quamquam non nego subinde chori carmina inter singulos choreutas divisa esse, tamen magna est cautio adhibenda, ne isto pacto dignitatem potentiamque choricorum carminum imminuamus,[1]) und doch habe ich am Princip und an der häufigen Anwendung desselben festhalten müssen, weil Gedanke, Ausdruck, Satzbau, Metrum, Zahl und Stellung, kurz weil alles und jedes im Dichter selber deutlich dafür spricht.

Bei einem Chore von funfzehn Personen kommen Zusammenstellungen von 3, 5, 2 × 5, 14, 15 und 2 × 15 vor. Tritt uns die Dreizahl entgegen, so bilden sie der Koryphaios und die beiden Parastaten. Treten fünf auf, so sind es die fünf *ἀριστεροστάται*, die, wie wir früher gesehen haben, die übrigen an Tüchtigkeit überragen und eine bevorzugte Stellung einnehmen. Oid. Tyr. 649 ff. kommen diese fünf zweimal hintereinander zu Worte. Das natürlichste und gewöhnlichste ist das Auftreten aller funfzehn Choreuten, und auch

1) Comment. de vit. Soph. p. XXVI.

diese Erscheinung wiederholt sich an ein- und derselben Stelle, so in der Parodos des Oidipus auf Kolonos.[1]) In Betreff der vierzehn Choreuten habe ich allen Grund anzunehmen, dass man mir anfänglich heftig widersprechen wird. Welcher Choreut soll dann fehlen? wird man fragen. Ein beliebiger? Ganz gewiss nicht, das würde ein Verfahren sein, das jedes Grundes entbehrte und gegen die bekannte künstlerische Strenge und Regelmässigkeit der Griechen verstiesse. Der Koryphaios? Das scheint ganz unmöglich, dann hätten wir ein Heer ohne Führer, und es würde sich bewahrheiten, was Demosthenes an der bekannten Stelle in Mid. sagt: ἴστε δήπου τοῦτ', ὅτι τὸν ἡγεμόνα ἂν ἀφέληταί τίς, οἴχεται ὁ χορός.

Das alles habe ich mir auch vorgehalten und doch habe ich ein Zusammenspiel von vierzehn mit Ausschluss des Chorführers für möglich erklärt, weil diese Zahl in zwei Kommoi wahrgenommen wird. Auch ist der Fall gar nicht so unwahrscheinlich als er auf den ersten Anblick scheint. Man vergegenwärtige sich: der Koryphaios hat fast durchweg die Kosten der Unterhaltung zu tragen, er redet, während die anderen schweigen; so bilden sie innerhalb des Chores gewissermassen zwei Gruppen für sich. Jetzt kommen die übrigen alle zu Worte, da kann recht wohl der Führer einmal aus dem Spiele bleiben, zumal wenn er kurz vorher oder nachher beschäftigt wird und wenn er durch Rede und Haltung seinen Untergebenen gezeigt hat, wie und was sie zu sprechen haben.

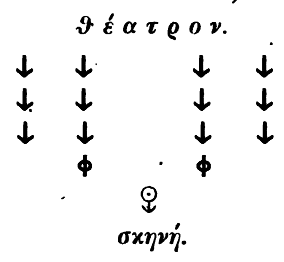
Die Sache erscheint noch aus einem andern Grunde durchaus glaubwürdig. Im Gesang von funfzehn einzelnen Choreuten sind bald drei bald fünf Aeusserungen zu einem kleinen Ganzen vereinigt, wie man am deutlichsten aus den Responsionsverhältnissen ersieht, und in diesem Falle hat man auf Stellung der Choreuten κατὰ ζυγά resp. κατὰ στοίχους zu schliessen. Bisweilen entbehren die Chorkommata jeder stro-

---

1) Dasselbe findet auch in der Komödie Statt. So kommen in den Wespen und im Frieden die vierundzwanzig einzelnen Mitglieder des Chors zweimal hinter einander zum Vortrag. S. Arnoldt S. 69.

phischen Gliederung, und wir sind dann nicht im Stande über die Aufstellung etwas sicheres zu sagen. In einem der Fälle nun, wo ich vierzehn Choreuten auftreten lasse, entsprechen sich zuerst je vier und dann je drei Abschnitte.

Eine diesen Zahlenverhältnissen entsprechende scenische Aufstellung finden wir aber nur dann, wenn wir vom Chorführer absehen und ihn auch äusserlich etwas vom übrigen Chore sondern, diesen dann in Halbchöre theilen und dieselben so postiren, dass jede erste Reihe aus drei Choreuten und dem einen Parastaten, jede zweite nur aus drei Choreuten besteht. Ich meine in dieser Weise: [1])



Endlich finde ich darin einen Halt für meine Annahme vom Auftreten der vierzehn Choreuten, dass in drei Zeugnissen, in d. Vit. Aesch. Robort., in d. Schol. z. Dion. Thr. und bei Tzetzes in d. Prol. ad Lyc. Chöre von vierzehn Personen statuirt werden. S. Herm. Opusc. II, 140. Vortrefflich bemerkt B. Schultze S. 31 hierzu: Haec tamen testimonia mihi tunc tantum auctoritatem habere videntur, si coryphaeum in hoc quattuordecim choreutarum numero omissum esse censemus, ita ut cum coryphaeo tamen sint quindecim. So denke ich auch. Es konnte sich aber die Vorstellung von vierzehn Choreuten nur dann bilden, wenn dieselben öfter in dieser Zahl zusammenwirkten.

J. Richter [2]) und R. Arnoldt [3]) haben G. Hermann deswegen mit Recht getadelt, dass er in der Parodos der Wespen einige

1) Eine solche Anordnung hatte bereits B. Schultze getroffen. Er schreibt S. 51: qua in re coryphaeum, quippe qui non ad hemichoria pertineret, locum habere prorsus singularem atque ita e ceteris choreutis eminere oportebat.

2) Proleg. ad Vesp. p. 65.

3) A. a. O. S. 13.

Choreuten zweimal zum Reden gelangen lässt. Es ist das in der That reine Willkür und verhindert eine symmetrische Vertheilung.

In denselben Fehler ist Hermann auch im Sophokles wiederholt verfallen. Ich werde darauf hinweisen und zeigen, wie dem Schaden abzuhelfen ist, damit jeder Choreut nur einmal das Wort erhält. Denn auch Sophokles hat dies Gesetz streng eingehalten, dass die Choreuten, wo sie einzeln gebraucht werden, sich in bestimmter Ordnung ablösen und Gruppen bilden, denen ein verständiges Princip zu Grunde liegt. Nicht minder streng hat Sophokles ein anderes Gesetz gewahrt, welches Bamberger S. 16 so formulirt: Personarum vices iisdem strophae et antistrophae locis fieri debent. Auch dagegen hat Hermann wiederholt gefehlt, und so wird auch hier durch eine bessere Vertheilung Rath zu schaffen sein.

Für gewöhnlich ist es sehr schwer wenn nicht unmöglich, die Reihenfolge der einzelnen Sänger festzustellen. Ein paar mal aber ist es mir sicher gelungen. Ich erwähne hier nur, dass der erste Kommos in den Trachinierinnen so vorgetragen wird, dass ein *ζυγόν* nach dem andern singt, und dass allemal, wenn das nächste *ζυγόν* an die Reihe kommt, der betreffende Hintermann seinen Vordermann ablöst. Ich möchte diese Resultate der Aufmerksamkeit der Leser besonders empfehlen.

f) Halbchöre.

An der Existenz von Halbchören überhaupt ist nicht zu zweifeln. Sie sind einmal durch die bekannte Stelle bei Pollux IV, 107: *καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια. ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δ' ἀντᾴδουσιν, ἀντιχόρια,* dann wie für die übrigen dramatischen Dichter der Griechen so auch für Sophokles durch die Fassung des Textes, durch die Personenbezeichnungen der Handschriften und durch Angaben in den Scholien hinreichend bezeugt.[1]) So steht die

1) Hermann, Elem. D. M. 727 ff. Bamberger S. 30 ff. Muff S. 98 ff. Arnoldt S. 172 ff. Schultze S. 51 ff.

Thatsache fest. Darüber aber gehen die Ansichten weit auseinander, welche Ausdehnung jener Gebrauch bei den Dichtern gehabt habe. Bernhardy sagt einmal:[1]) Auch Halbchöre, die man sonst freigebig anbrachte, finden so leicht keinen Glauben. So ist es; die Halbchöre erfreuen sich gegenwärtig keiner grossen Beliebtheit.[2]) Aber man schmälert ihre Rechte, und das kommt vor allem daher, dass man ihren Begriff zu eng gefasst hat. Ich kann das um so eher sagen, als ich selbst früher in diesen Fehler verfallen bin. Ich habe in meiner Schrift über den Vortrag d. chor. Part. bei Aristoph. S. 99 gesagt, wenn Pollux Hemichorien und Antichorien für identisch erkläre, oder genauer die Antichorien als Gegenlieder bezeichne, die von Halbchören gesungen würden, so sei hierbei keineswegs an Halbchöre zu denken, die sich in den Gesang eines beliebigen Strophenpaares theilten, dessen beide Hälften in gar keinem Gegensatz zu einander ständen, sondern es könnten damit nur solche Halbchöre gemeint sein, die sich, wenn auch nicht immer feindlich, doch mindestens abgesondert und bestimmt von einander geschieden gegenüberständen. Ganz ähnlich äussert sich Bamberger S. 30: hemichororum in tragoedia potissimum hic usus est, ut chori quaedam dissensio sit, qua discordes in duas oppositas vel diversas sententias discedant.[3]) Dagegen hat Schultze S. 52 mit vollem Recht eingewandt, dass *διχορία* nicht identisch sei mit *ἡμιχόριον*, sondern als eine Abart desselben aufgefasst werden müsse, nempe si divideretur chorus in duo hemichoria, quae constarent ex personis varii generis, aetatis, indolis vel tale quid, hoc appellatum fuisse dichoriam. Eine solche *διχορία*, d. h. eine wirkliche, das Ganze faktisch scheidende Theilung

1) Gr. Lit. 2^2 S. 223.

2) Man lese was Th. Kock in seinem Programm „Ueber die Parodos" S. 9 sagt: Wenn die Trennung des ganzen Chors in zwei geschiedene Hälften oder in noch zahlreichere Theile als selten von den alten Erklärern geradezu angemerkt wird, so ist es doch gegen alle Analogie anzunehmen, diese regelmässige Scheidung desselben in den Stasimen sei der Aufmerksamkeit jener Gelehrten ganz und gar entgangen.

3) Noch weniger haltbar sind die Aeusserungen von Jul. Richter, Proleg. ad Vespas p. 75, Kolster, De parab. p. 22 und Heimsoeth S. 93 ff.

tritt bei Sophokles nur einmal ein, Aias 806 ff., wo die Choreuten in zwei Hälften von je sechs Mann die Orchestra nach verschiedenen Seiten hin verlassen und von verschiedenen Seiten her wieder betreten. Lässt man dagegen von der falschen, nicht einmal vom Compilator Pollux mit Entschiedenheit behaupteten Gleichsetzung von *διχορία* und *ἡμιχόριον*, (*ἔοικε* sagt er), ab, und erwägt man die vielen anderen Momente, die für eine häufige Theilung in Halbchöre sprechen, so werden die Hemichorien auch bei Sophokles eine ganz andere Rolle spielen.

Gesetzt zwei respondirende Strophen stehen in einem solchen Verhältnis zu einander, dass sich der Chor in ihnen „nicht bloss auf gegensätzlichen Gebieten und nach verschiedener Richtung hin bewegt, sondern dass er auch die einzelnen Seiten derselben Gedankengruppe hervorhebt und ähnliche Erscheinungen an einander reiht“;[1]) gesetzt ferner, derselbe Gedanke, der in der Strophe behandelt wird, kehrt in der Antistrophe nur ein wenig anders formulirt wieder; gesetzt endlich, es finden sich an den entsprechenden Stellen dieselben Bemerkungen, Ausdrücke und Wörter, (welch letztere, wenn sie an hervorragender Stelle stehen, als Stichwörter der sich ablösenden Halbchöre zu betrachten sind),[2]) wenn das alles sich zusammenfindet, darf man da noch Bedenken tragen Halbchöre anzunehmen?[3]) Nimmt man sie nicht an, so lässt man den Gesammtchor bald Aeusserungen thun, die schwer oder gar nicht vereinbar sind, bald wieder lässt man ihn dasselbe nur mit anderen und oft noch ganz ähn-

1) Diese treffenden Bemerkungen finden sich bei R. Arnoldt S. 176.

2) Ueber die verschiedenen Arten von Parallelismen in der griechischen Tragödie hat Rzach in mehreren Programmen eingehend gehandelt.

3) Wenn Bamberger S. 10 schreibt: propter accuratam aliquam responsionem, qua plerumque sententiae, quae in stropha sunt, in antistropha exceptae oratione simili repetuntur, stropham et antistropham ab hemichoris cantatas esse probabile esset, nisi scholiasta choreutarum conversiones huius parallelismi, quem dicunt, causam fuisse doceret, so nehme ich von seinem Zugeständnisse mit Freuden Act und bedaure nur, dass er sich von Aeusserungen eines Scholiasten hat beirren lassen, wo denselben in den Dichtern selber so gewaltige Autoritäten gegenüberstanden. Von den Scholiasten und Grammatikern aber wird im folgenden noch die Rede sein.

lichen Worten sagen, also sich selber copiren und in der unerträglichsten Tautologie bewegen.

Dazu kommt das Moment der antistrophischen Responsion überhaupt. Es wäre thöricht zu sagen, dass alles, was antistrophisch gegliedert ist, nun auch ohne weiteres verschiedene, sich entsprechende Sänger verlange. Es geht das schon um deswillen nicht, weil oft nur eine Person oder eine ungetheilte Gruppe von Personen da ist; ich erinnere an die antistrophisch gebauten Bühnengesänge. Trotzdem kann doch nicht geleugnet werden, dass durch die Aufeinanderfolge zweier rhythmisch und metrisch gleicher Strophen, die sich nicht wie a und b sondern wie a^1 und a^2 zu einander verhalten, der Gedanke an zwei sich ablösende gleiche Personen oder besser Gruppen nahe gelegt wird. Es leuchtet das noch mehr ein, wenn zu einem antistrophischen Paare die Epodos hinzutritt. [1]) Wir haben dann zwei gleiche Strophen, die erst zusammen ein Ganzes ausmachen, und eine dritte Strophe, die für sich allein ein Ganzes ist. Soll dieser rhythmischen Composition die scenische entsprechen, so müssen wir die beiden ersten Strophen den Halbchören, die dritte dem Gesammtchor überweisen. [2])

Ueber die Epodoi im allgemeinen urtheilt G. Hermann so, dass er sie bald dem Gesammtchor, bald einem Theile desselben zutheilt, je nachdem Inhalt, Form und Metrum mehr für das eine oder das andere sprechen. [3]) Bamberger weist nach, dass die Epodos öfter vom Chorführer gesungen werden muss. [4]) Nach Bernhardy spricht der Inhalt der Epodoi nur für einzelne Sänger. [5]) Rossbach entscheidet sich für den Vortrag durch den Gesammtchor. [6]) Ich halte dafür, dass in

---

1) Ueber das Vorkommen der Epodos bei den verschiedenen Dichtern und in den verschiedenen Liedern s. Buchholtz, Tanzkunst d. Eur., S. 90 ff.

2) Vgl. d. einsichtigen Bemerkungen bei Hermann, Elem. D. Metr. 726, 6.

3) Elem. D. Metr. 727, 7 u. 8.

4) Opusc. S. 11.

5) Gr. Lit. II² 22.

6) Ind. schol. aest. Vratisl. 1861.

der Regel der Gesammtchor die Epodos zu übernehmen hat, und zwar allemal dann, wenn die vorhergehenden Strophen Halbchören zufallen, dass bisweilen aber auch der Koryphaios sie vorträgt. Die Entscheidung darüber hängt von individuellen Umständen ab, auf die ich jedesmal genau achten werde.

Ueber die Haltung des Chors bei einem aus Strophe, Antistrophe und Epodos bestehenden Liede haben sich G. Hermann, Bamberger u. A. übereinstimmend dahin geäussert, dass sich der Chor bei der Strophe nach rechts, bei der Antistrophe nach links hin bewegt und bei der Epodos mitten auf der Orchestra gestanden habe. Diese Ansicht stützt sich vornehmlich auf eine Stelle bei Marius Victorinus über die epodische Strophenbildung des Stesichoros und auf ein Scholion zu Eurip. Hek. 647. Auf die Bemerkung des Grammatikers komme ich später zurück. Das Scholion aber lautet: *ἰστέον δὲ ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερὰ, τὴν δὲ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον.* Boeckh meint, diese Behauptung des Scholiasten sei nichts als eine Byzantinische Lehre, die aus alten Pindarscholien entlehnt sei, und für diesen nicht, für die Tragiker erst recht nicht passe. Allein Boeckh unterschätzt den Werth jenes Scholions. Dass bei der Strophe orchestische Bewegungen nach der einen, bei der Antistrophe analoge nach der andern Seite stattgefunden haben, darf schon aus den Namen geschlossen werden. Ich halte nur dafür, der Scholiast sagt nicht genug. Nicht der Gesammtchor hat jene Evolutionen ausgeführt, wie man nach seinen Worten annehmen muss, sondern Halbchöre standen bei antistrophischer Gliederung der lyrischen Gesänge entweder einander gegenüber, so dass sie jenes *ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις* bildeten, das Hephaistion p. 71 von dem komischen Chor in den Stasimis aussagt,[1]) oder aber sie standen nebeneinander und vollführten von da aus ihre Tänze; Stellung, Tanz, Mimik und was sonst dazu gehörte, waren bei der Antistrophe des zweiten Halbchors ganz analog denen des ersten bei der Strophe; dann vereinigten sich die beiden Halbchöre wieder zum Gesammt-

---

1) Vgl. Arnoldt S. 189.

chor, sangen als solcher selbst die Epodos oder liessen sie vom Koryphaios singen, sie in jedem Falle mit Tanz begleitend, und stellten sich dann wieder der Bühne gegenüber. [1])

Eine Theilung des Chors folgert auch Christian Kirchhoff [2]) aus jenem Scholion zur Hekabe, aber freilich in ganz anderer Weise. Ich werde später noch Gelegenheit haben mich über seine Ansicht zu äussern.

Sehr instructiv ist ferner ein Blick auf die Entstehung des antistrophischen Baues bei Alkman und des epodischen bei Stechichoros. „Alkman vereinigte", sagt Buchholtz, [3]) „die vorhandenen Figuren des Rhythmos und der Bewegung zu grösseren Gestalten, deren ganze Schönheit und Vollendung durch einmalige Wiederholung in einer neuen jener ersten rhythmisch nachgebildeten Strophe mit denselben Bewegungen von der anderen Chorhälfte dem zuhörenden und schauenden zum vollen Bewusstsein kam: er schuf Strophe und Antistrophe."

Vortrefflich. Wenn die antistrophische Responsion gleich bei ihrem Ursprunge an Halbchöre geknüpft war, so hat man wohl ein Recht, vorausgesetzt natürlich, dass sonst nichts dagegen spricht, auch später aus der antistrophischen Responsion auf Halbchöre zu schliessen.

In ähnlicher Weise kann ich mich für meine Auffassung einer aus zwei gleichen Strophen und einer Epodos bestehenden Liedergruppe auf den ursprünglichen Vortrag derselben berufen. Ich citire auch hier wieder ein Wort von Buchholtz, das als Ergänzung zum obigen zu betrachten ist. „Die Er-

1) Die Darstellung, welche O. Müller, Eumeniden S. 95, vom Stasimon gibt, ist in der That das, wofür sie Hermann, Opusc. VI. 2. 159, erklärt hat, ein blosses Phantasiegemälde. Er nimmt nicht Gesang und Tanz einander ablösender Hemichorien an, sondern einen sehr complicirten Stellentausch sich zuerst gegenüberstehender Choreuten. Auch versieht er es darin, dass er ohne weiteres auf die Stasima der Tragödie überträgt, was Hephaistion und die Scholiasten zu Aristophanes nur von der Parabasis der Komödie aussagen. Ich denke, ich bin vorsichtiger gewesen, ich habe die Komödie nur als Analogon betrachtet.

2) Die orchestische Eurhythmie der Griechen S. 8.

3) Tanzkunst d. Eurip. S. 66.

findung Alkmans Strophen und Antistrophen zu paaren vollendet Stesichoros von Himera durch seine sprichwörtlich gewordene τριάς. Er kehrte auch hier zu der altbeliebten Drei und zwar in der Art zurück, dass zu den zwei gleichen Strophen eine dritte nicht gleiche aber ähnliche trat, welche die Vereinigung und den Abschluss der ersten beiden bildete.“[1])

Das ist offenbar die richtige, weil in der Natur der Sache begründete Darstellung. Die des Marius Victorinus, auf die ich bereits oben hinwies,[2]) weicht allerdings stark davon ab, aber wir wissen, wie wenig in solchen Dingen auf die Zeugnisse aus dem späteren Alterthume zu geben ist, weil dasselbe keine lebendige Anschauung mehr besass und sich den Ursprung nicht mehr vergegenwärtigen konnte.

Schliesslich kann ich auch noch den Beweis der Analogie zu meinen Gunsten anführen. Im Aischylos liegt die Halbchortheilung auf der Hand, und ist von den namhaftesten Gelehrten, G. Hermann an der Spitze, u. a. sogar von Westphal, der doch sonst kein Freund der Theilung ist, in vielen Fällen durchgeführt worden. (Vrgl. s. Proleg. zum Aischylos). Für Aristophanes aber hat Richard Arnoldt gezeigt, dass in den Strophen der Stasima der Chor sich in Hemichorien zu scheiden pflegte. (S. 177).

Ich denke, das sind Gründe genug die uns bestimmen müssen der Zutheilung von Strophe und Antistrophe an Hemichorien auch in den Tragödien des Sophokles das Wort zu reden. Am schwersten von allen wiegt natürlich der, welcher aus dem Verhältnis des Inhalts beider Strophen hergenommen wird. Aber gerade in diesem Punkte wird es nicht immer ganz leicht sein, ein volles Einverständnis zu erzielen. Während der eine Frage und Antwort, Gleichheit und Aehnlichkeit des Gedan-

---

1) S. 68.

2) Gramm. lat. ed. Putsche p. 2501: Antiqui deorum laudes carminibus comprehensas circum aras eorum euntes canebant, cuius primum ambitum, quem ingrediebantur ex parte dextra, στροφήν vocabant. Reversionem autem sinistrorsum factam completo priore ordine antistrophon appellabant. Dein in conspectu deorum soliti consistere cantici reliqua consequebantur appellantes id epodon.

kens, Parallelismus, Paraphrase u. s. w. findet, constatirt der andere vielleicht das ruhige Fortschreiten eines Gedankens durch alle Strophen hindurch, also einen einheitlichen, wohlgefügten Bau, der sich jeder Trennung widersetzt. Man wolle aber hierbei nur nicht übersehen, dass die beiden Halbchöre von gleicher Grundanschauung ausgehen und einen ähnlichen Ideengang haben dürfen. Nichts natürlicher also, als dass der eine bisweilen den vorbereitenden, der andere den abschliessenden Gedanken bringt.

Trotzdem räume ich ein, dass in manchen Fällen geschwankt werden kann und dass die Nothwendigkeit einer Theilung nicht überall gleich deutlich in die Augen springt. An einer grossen Zahl von Stellen aber ist die Sache so einfach, so klar, so unwidersprechlich, tritt die Forderung des Dichters Halbchöre anzusetzen mit so zwingender Gewalt an uns heran, dass ich bestimmt hoffe auch diejenigen, die jetzt noch anders denken, davon zu überzeugen, dass öfter Halbchöre aufgetreten sind.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, dass ich diese wichtige Frage zum Abschluss gebracht habe, und ich trete in diesem Punkte mit keinem fertigen Resultate hervor. Aber wer weiss, ob das überhaupt je möglich sein wird, und so soll es mich freuen, wenn es mir nur gelungen ist das Dunkel in etwas zu lichten. Jedenfalls verdient die Sache alle Aufmerksamkeit, und so werde ich bei jeder Gelegenheit, die sich bietet, auf sie zurückkommen und sie in Einzeluntersuchungen weiter verfolgen.

Die Möglichkeit, sich in Halbchöre zu theilen, hat der Chor überall, ausser da, wo er als Ganzes ein- oder auszieht. Hiermit sind Umfang und Grenzen jenes Gebrauches bestimmt. Derselbe hat nicht statt in der eigentlichen Parodos, d. h. in demjenigen Theile derselben, während dessen der Einzug stattfindet, und nicht in der Exodos.[1]) Finden sich dagegen lyrische Strophen in der Parodos, welche mit dem Einzuge nichts mehr zu thun haben, so können sie unter das in Rede stehende Gesetz fallen. Dasselbe gilt dann namentlich von

1) Vgl. G. Hermann, Opusc. VI, 159. Arnoldt S. 188.

den Stasimen, aber auch von den epeisodischen Gesängen, die nicht kommatisch gegliedert sind und nicht dem Zwecke der Unterredung dienen.

Wo nur immer ein Anderer vor mir Hemichorien bei Sophokles angesetzt hat, da habe ich nicht versäumt es anzuzeigen, und sein Verfahren bald beibehalten, bald berichtigt oder anders begründet.

In Betreff der Stellung sei noch bemerkt, dass die Halbchöre bei einer Gesammtzahl von funfzehn Choreuten jene Position einnahmen, die oben S. 19 beschrieben ist, dass sie dagegen bei einem Bestand von zwölf Mitgliedern in Hälften von je sechs Mann und innerhalb derselben wieder in Reihen von je drei getheilt sich gegenübertraten, wo dann der Koryphaios und der Parastates am äussersten Platze der ersten Reihe einander zugekehrt waren.

Hier drängt sich wohl Manchem die Frage auf, ob nicht der Chor, wenn er so *καθ' ἡμιχόρια*, (man erlaube den Ausdruck), und innerhalb der Hemichorien wieder *κατὰ ζυγά* aufgestellt war, so dass er aus vier *ζυγά* bestand, ob er da nicht auch *κατὰ ζυγά* den Vortrag eines Chorliedes besorgte. Die Sache ist an sich nicht unwahrscheinlich und es ist mir zweimal, wie ich denke, gelungen zu zeigen, dass diese Anordnung wirklich befolgt ist, und zwar beidemale im Aias, 221 ff. und 693 ff., in einem Kommos und einem Hyporchema.

Auch ein einzelnes, das erste *ζυγόν* wird einmal in der Weise verwandt, wie sonst der erste *στοῖχος*, Phil. 827 ff. In diesem Falle aber steht der Chor *κατὰ ζυγά* der Bühne gegenüber.

II. Die Chorlieder.

a) Die Parodos.

Für die beste Definition der Parodos halte ich mit Ascherson [1]) diejenige, welche Th. Kock in seiner gründlichen

1) De Parodo et Epiparodo trag. Graec. Berol. 1856.

Abhandlung „Ueber die Parodos der griech. Trag.“ S. 12 gegeben hat. Danach ist die Parodos der Vortrag, den der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge in die Orchestra oder unmittelbar nach seiner Ankunft auf seinem Standpunkte in derselben hält.

Ursprünglich bedeutete Parodos sicher nur das Lied, das wirklich den Einzug des Chors begleitete, woher es kommt, dass sich anapästische und trochäische Metra, die eigentlichen Marschrhythmen, so häufig angewandt finden. Später aber kam diese Art der Parodos, die eigentliche, strenge, fast ganz in Wegfall, und man verstand nun unter Parodos den ganzen ersten zusammenhängenden Vortrag des Chors, der auf den Prologos folgte oder auch eines solchen entbehrte, und es können lyrische Lieder ohne Anapästen, lyrische Lieder mit Anapästen vermischt, kommatische Partien u. a. m. die Parodos bilden.

Dass die vielbesprochene Aristotelische Stelle Poet. c. 12: χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ unmöglich richtig sein kann, und dass ἡ πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ gelesen werden muss, hat Westphal Proleg. zu Aisch. Trag. S. 57 ff. deutlich bewiesen. Hätte Kock die Westphalsche Emendation gekannt, er würde schwerlich die Worte des Aristoteles für so unklar und schwankend erklärt haben, als er es jetzt thut. In der verbesserten Gestalt vertragen sie sich sehr wohl mit den übrigen Angaben und vor allem mit der Beschaffenheit der noch vorhandenen Parodoi selbst.[1])

Die Aufgabe, die der tragische Chor in der Parodos zu erfüllen hat, ist die sein Kommen zu motiviren, zur beginnenden Handlung des Stückes, der er beizuwohnen berufen ist, Stellung zu nehmen und das Publikum durch allerlei Andeutungen zu orientiren und in die gehörige Verfassung zu setzen. Zu dem Zwecke ist es unerlässlich, dass, wenn ein Prologos

---

1) Mit der Darstellung, welche sich bei Kirchhoff a. a. O. S. 9 findet, kann ich mich nicht befreunden. Ich halte dafür, dass er bei aller Umsicht, mit der er zu Werke geht, darum zu keinem befriedigenden Resultate kommt, weil er die Grundbegriffe von Parodos und Stasimon nicht scharf genug sondert.

vorhergeht, der ungefähre Inhalt desselben jedesmal dem Chore bekannt ist.[1]. — Allen diesen Forderungen kommt der Sophokleische Chor, immer natürlich in anderer Weise, auf das schönste nach, insbesondere versäumt er nie zu sagen *δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν.*[2])

Nach der umsichtigen Auseinandersetzung bei Myriantheus[3]) gibt es drei Arten von Einzügen in der Tragödie: 1) Der Chor befindet sich bereits bei Beginn des Stückes auf der Orchestra, 2) er hat während der den Parodoi voraufgehenden Monodien einen stillen Einmarsch gehalten, 3) er zieht mit dem ersten Chorikon ein.

Es scheint noch eine vierte Annahme möglich, die nämlich, dass der Chor nach dem Prologos und bevor er die Parodos anstimmte, einen stillen Einzug hielt, und es haben u. a. Schneider, Att. Theat. S. 206, Westphal, Metr. S. 304, und Kirchhoff Or. Eurh. S. 9 diese Möglichkeit zugegeben. Aber es stehen ihr doch ernste Bedenken im Wege. Denn es würde dann das Feierliche des Einzugs, der Parademarsch, auf den es doch ursprünglich abgesehen war, ganz verloren gehen, und statt die erfreuliche Harmonie von Gesang und Bewegung zu schauen, statt mit Auge, Ohr und Verstand gleichzeitig zu geniessen, würde das Publikum mit einem frostigen Anblick abgefunden werden. Sophokles wenigstens scheint von dieser Art Parodos keinen Gebrauch gemacht zu haben. So bleiben nur die drei von Myriantheus aufgestellten Arten übrig, und von diesen hat Sophokles auch nur die beiden letzten angewendet.

Kommatischer Parodoi, d. h. solcher, die nicht bloss vom Chore, sondern von Personen der Bühne und der Orchestra gemeinschaftlich vorgetragen werden, gibt es bei Sophokles drei, in der Elektra, im Philoktetes und im Oidipus auf Kolonos.

Wenn der Chor einmarschirte, zog ihm immer ein Flötenbläser voraus. Derselbe blieb dann während des ganzen Stückes in der Orchestra, offenbar an einer Stelle, wo er die

---

1) Vgl. Kock S. 14 u. 15.

2) Hypoth. zu Aisch. Pers.

3) Die Marschlieder des griech. Dramas S. 122 ff.

Bewegungen des Chores nicht hinderte, begleitete alle Gesänge und Recitative mit seinem Spiel und verliess zuletzt wieder an der Spitze der Choreuten den Schauplatz. Schol. zu Arist. Wolken 311: *εὐκελάδων τε χορῶν: προσηύλουν γὰρ τοῖς τραγικοῖς καὶ τοῖς κωμικοῖς, ἐπηύλουν δὲ προηγουμένως τοῖς κυκλίοις χοροῖς.* Schol. zum Frieden 531: *αὐλῶν, τραγῳδῶν: Ἐπεὶ καθόλου μὲν ὁ αὐλὸς ἐν εὐωχίαις ἀεὶ καὶ θαλίαις ἐξετάζεται. ἐν δὲ τοῖς ἱσταμένοις χοροῖς, οὓς συνίστασαν οἱ χορηγοὶ διὰ τῶν Διονυσίων, πάντως καὶ αὐλητὰς ἔδει προσιέναι.* Schol. zu den Wespen 580: *ἔθος ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.* Zum Beweise dienen endlich die Hinweise auf das Flötenspiel, die sich in grosser Menge in den Chorliedern der Tragiker finden. [1]

Die Epiparodos.

Kock hat ganz Recht, wenn er aus dem Begriff der Parodos als des Einzugsliedes folgert, dass, da der Chor für gewöhnlich nur einmal einziehe, es auch nur eine Parodos in jedem Stücke gebe. Das hätte ihn nur nicht bestimmen sollen, sich der Epiparodos gegenüber so skeptisch zu verhalten. Weder scheint das Wort ein Machwerk der Alexandriner zu sein, wie er meint, noch darf man mit ihm die Thatsache eines zweiten Einzuges im Aias des Sophokles läugnen.

Ueber die Epiparodos hat Myriantheus S. 16, 52 und 89 seiner Schrift gründliche Untersuchungen angestellt. Er führt aus, dass des Eukleides Ansicht, die Epiparodos sei der Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgegangen, (Westph. Proleg. p. XIII:

Μετὰ πάροδον [Εὐκλείδης] ἐπιπάροδον λέγει,
ἄλλου χοροῦ δ' ἔλευσιν αὐτήν μοι λέγει,
χοροῦ μετ' ἐξέλευσιν ὃς πρὶν ἦν λέγων),

darum falsch sein muss, weil sich hierfür kein Beispiel im antiken Drama findet; er zeigt weiter, dass Westphals Defi-

1) Es handeln vom Auleten Christ, Parakataloge S. 29. 35. 47 und Metrik S. 649, dann Myriantheus S. 7, Schultze S. 22, Sommerbrodt, S. 161.

nition: (Metrik II² S. 310) „Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird“ — weder mit dem Ausdruck noch mit den Thatsachen im Einklang steht, und erweist endlich die Richtigkeit der Darstellung bei Pollux IV, 108: *ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος.* Demnach ist eine Epiparodos dasjenige Chorikon, welches beim zweiten Einzug des Chors in die Orchestra stattfindet, nachdem derselbe vorher sei es die Orchestra (es ist das, wie ich schon bemerkt habe, das gewöhnlichste), sei es die Bühne (z. B. in den Eumeniden des Aischylos), aus Anlass eines Scenenwechsels verlassen hat.

b) Das Stasimon.

Die Definition, die Aristot. Poet. c. 12 vom Stasimon gibt, *στάσιμον μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου,* eine Definition, die übrigens nur für Sophokles und Euripides, nicht für Aischylos und Aristophanes gilt, bezeichnet nicht sowohl das Wesen des Stasimons näher als sie einen Punkt angibt, wodurch sich dasselbe von der Parodos unterscheidet. [1]) In der Parodos werden trochäische und anapästische Systeme verwandt, weil hier als in dem Einzugsliede ein Marsch stattfindet; im Stasimon fehlen dieselben ebenso wie der Marsch fehlt. Westphal vermuthet (S. 65), im Urtexte müsse noch eine nähere Ortsbestimmung bei dem Stasimon gestanden haben, etwa . . *χοροῦ τὸ μετ' ἐπεισόδιον* . . doch

---

1) S. Herm., Poet. p. 132. Westph., Proleg. S. 61. Susemihl z. d. St. Kock, Ueber die Parodos S. 5: „Diese ganz äusserliche und schwankende Erklärung kann unmöglich von Aristoteles herrühren. Sie ist zu weit, da auch viele Parodoi der Anapästen und Trochäen entbehren, und zu eng, indem wenigstens hinzugefügt werden müsste, dass mit manchen Stasimen auch Anapästen und Trochäen verbunden sind, wenn sie auch nicht unmittelbar zu ihnen gehören.“

So weit Kock. In der Hauptsache hat er Recht. Die Definition ist nichts weniger als erschöpfend, aber was sie bietet, hat volle Geltung, und so wird man mit Ascherson und Leop. Schmidt S. 3 sagen müssen, dass Kock auch hier im Eifer etwas zu weit gegangen ist.

wäre damit für die Erkenntnis des Stasimons nichts weiter gewonnen.

Die sonstigen Erklärungen des Wortes, die sich bei den Alten finden, und es gibt deren eine grosse Menge,[1]) bieten gleichfalls nur geringe Ausbeute. Sie sind fast alle auf den Begriff des Stehens gestützt und reden daher von einem völligen Stillstande des Chors während des Stasimons. Wie verkehrt das ist, haben Hermann, Müller, Westphal u. A. deutlich gezeigt.

Das Wort Stasimon hat keine andere Bedeutung als die, welche ihm Hermann, Epit. Doctr. Metr. § 665 untergelegt hat: neque stasimum ab eo quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum, et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur, d. h. Stasima, Standlieder heissen diese Gesänge deswegen, weil der Chor während ihres Vortrages nicht erst einzieht, sondern den schon eingenommenen Platz in der Orchestra festhält, was aber eine Bewegung auf diesem Platze keineswegs ausschliesst.

Denn man hat mit Recht darauf hingewiesen, dass, wenn der Chor bei den Stasima stände, eine grosse Anzahl der griechischen Chorlieder des Tanzes, der wirkungsvollsten Beigabe, entbehren, und dass an seine Stelle eine mit der Natur dieser Lieder, mit der Erregtheit ihres Inhaltes und der Lebendigkeit ihrer Rhythmen völlig contrastirende Ruhe treten würde. Aber es sprechen auch directe Anspielungen in den Stasimis für orchestische Begleitung. Ich verweise auf das herrliche Lied zum Preise Athens Oid. auf Kol. 608 ff. Dieses erste Stasimon — denn das ist es unzweifelhaft, nicht, wie noch immer einige behaupten, die Parodos — ist einmal ein Freuden- und Jubellied, zu welchem der Tanz sehr gut passt; sodann wird von den Göttern an erster Stelle Bakchos mit den Nymphen, die ihn umschwärmen, gepriesen. Weiter heisst es von den Chören der Musen, sie verweilten gern in diesem Lande; und wenn man schliesslich, was sich sehr empfiehlt, mit Nauck in dem Ausdruck ἑκατομπόδων

1) Sie sind gesammelt von Kock S. 5, Myriantheus S. 119 A. 7, Kirchhoff, Die orchest. Eurhyth. II. u. A.

Νηρήδων die im Reigentanz lustig geschwungenen Füsse findet, so legt es auch das Ende des Liedes nahe den Tanz zum Gesange zu gesellen. Und etwas ähnliches zeigen sehr viele andere Lieder.

Ich habe geglaubt einen Augenblick länger bei diesem Punkte verweilen zu sollen, weil noch ein Mann wie Boeckh[1]) sich dahin äusserte, es sei wohl gewiss, dass beim Stasimon der Chor still stehe, und weil auch Kock nach längerer Untersuchung kein anderes Resultat findet als dieses, das Stasimon sei ein Lied, bei dessen Vortrag der Chor seine Stellung nicht verändern dürfe, und bei dem nur die einfache, gemessene Gestikulation, sofern sie nicht in das Orchestische übergehe, nicht ausgeschlossen sei.

Wenn ich dem Stasimon Tanz zuspreche, so soll damit nicht gesagt sein, dass nicht zwischen ihm und dem Hyporchema ein grosser Unterschied bestände. Die Orchesis in den eigentlichen Tanzliedern ist eine viel leidenschaftlichere, viel stürmischere als die in den Stasimen. Diese ist oft mehr ein rhythmisches Schreiten als ein Tanzen, wie Buchholtz sagt, oft aber bringt sie auch lebhafte Gefühle und mächtige Erregungen zum Ausdruck. Der Name für diesen tragischen Tanz ist *ἐμμέλεια*. S. Buchholtz a. a. O. S. 82 ff. und Sommerbrodt, Scaenica S. 219, wo es sehr schön heisst: constat enim trium illorum scaenicae saltationis generum,[2]) quae sunt *ἐμμέλεια*, *σίκιννις*, *κόρδαξ*, tragicam saltationem, emmeliam, ut ipsum nomen testatur,[3]) omnium fuisse maxime gravem, sedatam, decoram, ita ut, quamvis summa esset, quam exprimerent, animi perturbatio, quamvis maxima motuum varietas, in omnibus tamen decus semper servaretur et modus.

Neuerdings hat Chr. Kirchhoff in seiner Orchest. Eurhyth. d. Gr. II. eine neue, eigenartige Erklärung der Stasima gegeben. Zunächst erklärt er sie für im Stehen gesungene Lieder, für Stehlieder, deren Sänger nur den Gesang zur Aufgabe hatten, und für die der Tanz ganz und gar wegfiel.

---

1) Antigone S. 280.
2) Luc. de salt. c. 26.
3) Plato leg. VII, 814. E. 816. B.

Dann aber bleibt er doch bei dieser schroffen Behauptung nicht stehen. Er weiss nur zu gut, dass es mit der griechischen Sitte und unendlich vielen Zeugnissen des Alterthums, von denen er selbst als ein besonders wichtiges Athen. 628 d e citirt, nicht im Einklang stehen würde, so vielen Chorliedern den Tanz abzusprechen. Um nun denselben einführen und doch bei seiner Deutung vom Stasimon stehen bleiben zu können, legt er sich S. 8 die Sache also zurecht: „In diesen Worten liegt, dass bei der Compositionsform in Strophe und Antistrophe die Sänger tanzten. Das vereinigt sich mit dem über das Stasimon so eben Entwickelten durch die Annahme, dass ein Theil der Choreuten stand und sang, die übrigen aber tanzten und jedesmal der oder die Tänzer den Theil des Gesanges, welchen eben er oder sie mit Tanz begleiteten, auch sangen, aber nicht mehr als diesen jedesmaligen Theil.“ Abgesehen davon, dass es Kirchhoff nicht gelungen ist zu zeigen, im Worte Stasimon sei das Stehen während des Gesanges ausgedrückt, ist es eine auffallende Inconsequenz jetzt das Charakteristische des Stasimon im Mangel an Tanz zu finden, (er hätte sagen sollen, im Mangel einer marschartigen Bewegung, wie sie der Parodos eigen ist), und gleich darauf den so eben gewaltsam verstossenen Tanz wieder einzuschmuggeln. Erst erklärt er den Tanz für unvereinbar mit dem Stasimon, und dann lässt er tanzende Personen am Vortrag des Stasimon Theil nehmen. Aber weiter. Kirchhoff sagt ganz richtig, es war natürlich, das Getanzte auch selbst zu singen und nicht bloss Gebärden zu machen; aber mit demselben Rechte sage ich, es war natürlich das Gesungene auch selbst zu tanzen und durch die entsprechenden Gebärden zu illustriren. Endlich noch eine Schwierigkeit. Wir werden sehen, dass die respondirenden Strophen in den Stasima an Halbchöre zu vertheilen sind, und in diesem Falle liesse sich mit der Kirchhoff'schen Hypothese allenfalls, wiewohl auch nur in modificirter Fassung, auskommen. Wie aber, wenn bei Epodoi der Gesammtchor singt? Wer tanzt dann, wenn nicht alle Sänger? Oder soll in einem solchen Falle der Chor still stehen? Aber wenn nun, wie Kirchhoff selber so treffend bemerkt, die *παραλλαγαί* des Metrums von solcher Beschaf-

fenheit sind, dass sie nur durch *ὄρχησις* künstlerisch begriffen werden?

Zuletzt mache ich noch darauf aufmerksam, dass, was Kirchhoff vom Stasimon aussagt, vom Hyporchema gilt, wie ich später zu zeigen gedenke.

Im Bau des Dramas haben die Stasima eine ganz bestimmte Stelle inne, sie treten immer bei einem Ruhepunkte ein und scheiden zwei Epeisodien oder Akte von einander.[1])

Aristoteles verlangt einmal,[2]) die Chorgesänge sollten mit der Fabel des Stückes in engem Zusammenhange stehen. Eingelegte Lieder, wie sie Agathon aufbrachte, verwirft er gänzlich. Denn, sagt er, was ist es für ein Unterschied, ob man solche Lieder einlegt oder ein Stück Dialog aus einem Drama in ein anderes einfügt oder selbst einen ganzen Akt!

Wenn diese Worte von irgend welchen Liedern mit Recht gelten, dann von den hauptsächlichsten und zahlreichsten, den Stasimen, so dass Kock gar nicht so Unrecht daran thut, unter den *ἐμβόλιμα* des Aristoteles geradezu verfehlte Stasima zu verstehen.

Der Forderung nun, die Stasima mit der Fabel des Stücks und speciell mit der Phase der Handlung, die sich eben abgespielt hat, in enge Beziehung zu setzen, ist Sophokles durchweg und auf das schönste nachgekommen. Sein Chor würdigt die Bedeutung dessen, was sich zugetragen, und hegt, je nachdem, bald Hoffnung, bald Furcht, bald lobt, bald tadelt er, bald lässt er seine warnende Stimme erschallen, bald spendet er Trost und ermuthigt zu weiterem Handeln. Häufig hält er sich nur an das, was vorliegt und knüpft daran seine Reflexionen, häufig aber holt er weiter aus, jedoch nur

---

1) Im römischen Drama trat hier der Flötenspieler an die Stelle des griechischen Chors. Donat in der Einleitung zur Andria: est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ut in ea chorus vel tibicen audiri possit, quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.

2) Poet. c. 18: *τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα (οὐ) μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου· καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;*

in der Absicht das Nächstliegende zu besserem Verständnis zu bringen. Dabei gibt er sich, wie er ist. Alle Gedanken, die ihn jetzt, in dieser Lage, bei diesen Aussichten für den Helden des Stückes bestürmen, alle Gefühle und Empfindungen, die ihn bewegen, alle Bemerkungen, die sich ihm aufdrängen, das alles lässt er in den herrlichsten Rhythmen ausströmen. Was er sagt, enthält oft die schätzbarsten Fingerzeige für das Publikum, dann wieder ist es ganz danach angethan, dasselbe irre zu führen. Denn er steht nicht so über der Handlung, dass er sie bis in ihre letzten Gründe und bis zu den letzten Consequenzen hin zu überschauen vermöchte, er irrt vielmehr nicht selten und zwar recht stark, immer aber sagt er doch nichts anderes als was an dieser Stelle und zu dieser Zeit passend ist und was man nach seiner Einsicht, seiner Erfahrung und seiner Stellung zu den Bühnenpersonen von ihm zu erwarten ein Recht hat.

Wenn dem so ist, so darf vom Sophokleischen Chore gesagt werden, dass er ein organisches Glied des Ganzen ist und eine wesentliche Rolle mitspielt, und der Dichter verdient das schöne Lob, das ihm Aristoteles cap. 18 seiner Dichtkunst spendet: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.* Vgl. noch Horat. Ars Poet. 193 ff.

Dem Umfang nach sind die Stasima kleiner als die Parodoi, bestehen aber wenigstens aus zwei respondirenden Strophen.

In Betreff der Epodos bemerkt G. Hermann El. D. M. S. 728, die Stasima hätten sie immer am Ende, die Parodoi auch in der Mitte. Dagegen wendet Kock S. 38 ein, diese Behauptung würde nicht bewiesen werden können, und wenn alle auf uns gekommenen Parodoi und Stasima ihr entsprächen, weil sie durch keine inneren Gründe gestützt werde. Das mag sein, aber in den Tragödien des Sophokles ist es so, wie Hermann gesagt hat.[1])

---

1) Wie Buchholtz S. 89 dazu kommt zu sagen, alle eigentlichen Stasima ohne Ausnahme entbehrten der Epodos, verstehe ich nicht. Bei

Dagegen ist Kock offenbar im Rechte, wenn er die zuerst von Schneider und dann von O. Müller aufgestellte Behauptung bekämpft, während des Stasimon sei die Bühne immer leer gewesen, während der Parodos nicht. Diese Ansicht wird durch eine Anzahl von Beispielen auch bei Sophokles schlagend widerlegt.

c) Die Hyporchemata.

Im Gegensatz zu den Paianen, welche nach Art unserer Choräle einen streng religiösen oder sittlichen Inhalt hatten und ruhig, leidenschaftlos, mit nur geringer orchestischer Bewegung vorgetragen wurden, herrschte in den Hyporchemata ein heiterer, weltlicher Ton[1]), und es waren hier zur Verstärkung des Genusses Musik und Tanz mit der Poesie vereinigt und zwar in der Weise, dass ausgelassene Orchesis und lebhafte Mimik die Hauptstücke im Hyporchema bildeten, während das Lied nur als Zugabe betrachtet ward.[2])

Die Verbindung von Tanz und Gesang im Hyporchema war doppelter Art. Entweder es tanzten dieselben welche sangen, oder es tanzten die Einen und die Anderen sangen. Das bezeugt Luc. de salt. cap. 30: *πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλοις ὑπᾴδειν*, und Suidas s. v. *ἐμμέλεια: ἐμμέλεια καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις καὶ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.* Gefiel es Sänger und Tänzer zu sondern, so war es der Chorführer, *χορηγός*, welcher vorsang und das Ganze leitete, *ἐξάρχει*, während der Chor zu seinem Liede tanzte. S. Aristot. Poet. c. 4 und Athen. X, 445 B. Wie das *ὑπᾴδειν* das Singen zum Tanze bezeichnet, so ist das *ὑπορχεῖσθαι* das Tanzen zum Gesang, und

---

Sophokles wenigstens finden sich mehrere unzweifelhafte Stasima, in denen zu den respondirenden Strophen eine Epodos hinzutritt.

1) Vgl. die lehrreiche Programmabhandlung von H. Walther, Commentationis de Graecorum hyporchematis pars prior, und besonders den III. Abschnitt: de hyporchematis origine et incrementis.

2) Hauptstelle bei Athen. XIV. p. 628. D., und über das Ganze Bernh., Gr. Lit. II, 1^3 631, O. Müller, Gesch. d. gr. Litt. II, 72, Christ, Metr. 673 ff.

daher hat diese ganze Gattung von Liedern den Namen ὑπορχήματα erhalten.

Nimmt man zu den oben angeführten Stellen noch hinzu, was der Schol. zu Aristoph. Nub. 1355 sagt: *ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν ὁ χορὸς ὀρχεῖται*, und das Scholion zu Soph. Trach. 216: *μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεύειν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἴρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*, so darf es für ausgemacht gelten, dass die Dramatiker öfter vom Hyporchema Gebrauch gemacht und beide Vortragsweisen, die Trennung und die Vereinigung von Gesang und Tanz zugelassen haben. Welche von beiden angewandt ist, hat man in jedem einzelnen Falle erst festzustellen.

Die Instrumente, welche beim Hyporchem zur Anwendung kamen, waren die Flöte und die Kithara. Lucian de salt. c. 16.

Zu denjenigen dramatischen Liedern, welche einen anschaulichen Beleg für das Hyporchema geben, gehören, wie Bernhardy a. a. O. und Sommerbrodt, Scaen. p. 220 bemerken, vor allem zwei kurze Lieder des Sophokles, das der Jungfrauen Trach. 205—224 und der Männerchor im Aias 693—718. Aber auch der Gesang Antig. 1115—1154 ist noch hierherzuziehen. [1])

Als Glieder im Bau des Dramas nehmen sie ganz die Stelle der Stasimen ein, insofern sie zwei Epeisodien von einander scheiden. Nur das ist noch eine besondere Eigenthümlichkeit an ihnen, dass sie allemal vor einer Katastrophe eintreten. Offenbar verfolgte der Dichter damit einen bestimmten Zweck. Die Zuschauer ahnten bereits, was kommen würde, und wenn sie nun sahen, wie sich der Chor in Unkenntniss von der wahren Lage der Dinge der ausgelassensten Freude hingab, da mussten sie von Trauer über die menschliche Kurzsichtigkeit und von tiefem Mitleid erfüllt werden. [2])

---

1) Walther erklärt a. a. O. S. 15 auch noch Oid. Tyr. 1086 ff. und Philokt. 507 ff. für Hyporchemata. Ich kann ihm darin nicht beistimmen und werde später zeigen aus welchen Gründen.

2) Denselben künstlerischen Absichten dient übrigens auch das Stasimon Oid. Tyr. 1086 ff.

d) Die Kommoi.

Das Wort *κομμός* kommt von *κόπτειν* schlagen her (Aisch. Choeph. 423: *ἔκοψα κομμὸν Ἄριον*) und bedeutet Trauer- oder Klagegesang, weil man sich in grossem Leid auf Stirn und Brust schlug. Der Schluss der Perser gibt ein deutliches Bild von einem solchen Kommos. Dort jammern und wehklagen die Choreuten unaufhörlich, raufen sich die Haare aus, zerreissen ihre Kleider und zerfleischen sich die Brust.

Sonach gehört der *κομμός* dem Inhalt nach in die Klasse der *θρῆνοι* und er wird auch gewöhnlich, schon bei Arist. Poet. c. 12, *θρῆνος* genannt. Wenn Tzetzes zwischen *θρῆνος* und *κομμός* den Unterschied macht, dass er *περὶ τραγ. ποιής.* Vs. 66 ff. sagt: *κομμὸς δὲ θρήνου πενθικώτερος πλέον, ὁ θρῆνός ἐστιν ἠρεμέστερον μέλος*, so hat er insofern Recht, als der *κομμός*, wie das schon in seinem Begriffe liegt, ein mit stärkeren Schmerzensausbrüchen verbundenes Lied bedeuten kann, er muss das aber nicht immer bedeuten, wie wir gleich Aias 201—262 sehen werden, und dann ist doch sein Wesen noch näher zu bestimmen.

In der Aristotelischen Stelle heisst es: *κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι* [1]), und dann: *κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Um mit dem letzteren wichtigeren Ausspruch zu beginnen, so hätte genauer *κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ἀπὸ σκηνῆς* gesagt werden sollen; [2]) aber der Sinn der Worte ist klar, und sie enthalten auch einen richtigen Gedanken: Der Kommos ist ein Klagegesang, der dem Chor und Personen der Bühne gemeinsam angehört.

Schwieriger ist die andere Stelle, über welche G. Hermann, Ritter, Westphal, Proleg. S. 8, Susemihl u. A. ausführlich gehandelt haben.

Die Frage dreht sich darum: bedeutet *ἁπάντων* alle Choreuten oder alle Tragödien oder alle Dramen überhaupt?

---

1) In den Handschriften des Aristoteles ist das Wort der sonstigen Schreibweise entgegen Paroxytonon.

2) S. Ritter in seiner Ausg. d. Poet.

Auf die Choreuten diesen Ausdruck und das entsprechende ἴδια zu beziehen, wie G. Hermann und Leop. Schmidt[1]) wollten, so dass dann zu übersetzen wäre: „diese Lieder (Parodos und Stasimon) sind allen Choreuten gemeinsam, die Bühnengesänge aber und die Klagelieder werden von einzelnen vorgetragen" — dazu hat man nicht das geringste Recht; denn von den Choreuten ist im ganzen Capitel keine Rede, eine Ergänzung von χορευτῶν also unmöglich, und ἴδιος hat nicht den Sinn, den man ihm beilegt, da es wohl „eigenthümlich" bedeutet, nicht aber „einzelnen gehörig".

Den Begriff „Tragödien" zu ergänzen, wie u. A. noch Susemihl thut (Dichtkunst[2]), verbietet der Umstand, dass ἁπάντων und nicht ἁπασῶν gesagt ist.

Es bleibt also nichts übrig als mit Ritter, Westphal u. A. an δραμάτων zu denken, zu ἴδια den Begriff τραγῳδίας zu ergänzen, was darum sehr leicht geht, weil vorher und nachher von ihm geredet wird, und die Stelle so zu übersetzen: die vorhergenannten Theile πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικὸν (πάροδος στάσιμον) sind allen Dramen gemeinsam, der Tragödie besonders eigen sind die Gesänge ἀπὸ σκηνῆς und die κομμοί.

So gefasst geben die Worte wenigstens im allgemeinen einen erträglichen Sinn; im einzelnen freilich enthalten sie manches unrichtige und über den Vortrag der κομμοί besagen sie nichts. Wir sind auch hier wieder auf eine genaue Betrachtung der Tragödien selber angewiesen, und dieselbe bestimmt uns im Einverständnis mit hervorragenden Forschern die dem Chore zufallenden kommatischen Partien mit wenigen Ausnahmen unter Einzelchoreuten zu vertheilen.

Es stützt sich dies Verfahren auf folgende Gründe: Erstens haben die kommatischen Chorverse selten einen rein lyrischen Gehalt, sondern mehr den Ton und die Art des Zwiegesprächs. Zweitens wäre es mit dem bekannten Sinn für Gleichmass, der die Griechen auszeichnete, schwer oder gar nicht verträglich gewesen, so oft einen ganzen Chor mit

---

1) A. a. O. S. 9.

einem einzigen Schauspieler im Gesange abwechseln zu lassen. Drittens finden sich, zumal in den antistrophisch gegliederten Kommoi, mannigfache Anzeichen, die für eine Mehrzahl der chorischen Sänger sprechen. Viertens sind die Dochmien eines der beliebtesten Masse in den κομμοί, und die Dochmien sind wegen ihres leidenschaftlichen Tones und ihres unregelmässigen Baues für Lieder des Gesammtchors wenig geeignet. Denn diese waren, wie Aristot. Probl. XIX, 15 sagt, einfacher, dagegen die der Solisten schwieriger. Fünftens weise ich noch darauf hin, dass in manchen Kommoi dem Chore gar keine melischen Verse zufallen, sondern einfache dialogische Trimeter, so z. B. Sept. 369 ff., Agam. 1069 ff., Aias 1348 ff., Antig. 1201 ff., und dass diese nie vom ganzen Chore, sondern nur von einzelnen Choreuten gesprochen resp. melodramatisch vorgetragen werden.[1])

Nach dem allen sind also Kommoi Wechselgesänge oder aus Lied und Recitativ zusammengesetzte Partien, die auf Choreuten und Personen der Bühne vertheilt sind. Dabei kann sowohl der Fall eintreten, dass Gesänge der Bühne mit dialogischen Versen der Bühne und der Orchestra abwechseln, es können aber auch Wechselgespräche zwischen Schauspielern und Choreuten mit melischen Stellen des Chores verbunden sein.

Ihrem Inhalt nach sind die Kommoi zumeist Klagegesänge, θρῆνοι, bisweilen aber dienen sie bloss dazu, einer Leidenschaft Ausdruck zu geben, grosse Erregung zu malen, zu Entschlüssen und Thaten anzufeuern. Bei Sophokles sind sie fast durchweg antistrophisch gebaut,[2]) haben in der Regel, wenigstens so oft sie aus Dochmien bestehen, die Parakataloge, ja selbst als reine Lieder die Begleitung der Flöte, und sind bisweilen mit mässiger Orchestik verbunden.[3])

1) S. meine Schrift Vortrag etc. S. 10.

2) Wolff stellt zu Elektra 1398 folgende Regel auf: „In den Kommen dürfen zwar andere Personen in der Gegenstrophe eintreten, doch nur in gleichartigem Wechsel; lauter andere Personen nicht, sondern eine muss sowohl in der Strophe als auch in der Gegenstrophe vorkommen, doch darf dies auch an abweichender Stelle stattfinden, (gewöhnlich ist dies der Chor).“

3) Christ, Metr. S. 483.

Im zwölften Capitel der Poetik d. Arist. wird das ἐπεισόδιον also definirt: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν. Da nun kurz vorher als eigentliche Chorlieder die Parodoi und Stasima genannt sind, so werden auch nur diese unter den ὅλα χορικὰ μέλη, den ganzen, ununterbrochenen, reinen Liedern zu verstehen sein.[1]) Daraus wäre dann weiter der Schluss zu ziehen, dass ein κομμός keine Epeisodien begrenzen darf. Doch dem ist nicht so, wie Th. Kock bereits gesehen hat. Er unterscheidet[2]) sehr richtig zwei Arten von Kommoi; die eine, die er den eigentlichen Kommos nennen möchte, sei leidenschaftlicher und bespreche meistentheils unmittelbar empfundene oder in der nächsten Zukunft zu befürchtende Leiden; die andere, die sich weit mehr dem Wesen der Stasima nähere, sei, da vergangenes Unglück oder ferner liegende Uebel behandelt würden, ruhiger und gemessener, und diese letzteren seien dann auch geeignet zu Schlusspunkten für die Entwicklungsphasen der Handlung zu dienen, d. h. Epeisodien zu begrenzen.

Ich stimme diesen Ausführungen Kocks durchaus bei; ganz unabhängig von ihm war ich zu demselben Resultate gekommen. Nur seinen Vorschlag, den Kommos der ersten Art den eigentlichen zu nennen, kann ich nicht gut heissen. Der eigentliche Kommos ist und bleibt der threnetische. Will man jenem zum Unterschiede vom andern einen besonderen Namen geben, so mag man ihn den epeisodischen Kommos nennen, gerade so wie man von epeisodischen Liedern spricht.

e) Die epeisodischen Chorlieder.

Unter den ὅλα χορικὰ μέλη, von denen Aristot. Poet. c. 12 spricht, sind offenbar, wie das Hermann, Aristot. de arte poet. lib. p. 131 und Westphal, Prol. zu Aisch. S. 7 ff. ausführen, die Hauptchorlieder des griechischen Dramas, die Parodoi und Stasima zu verstehen. Dieselben werden auch kurzweg χορικά genannt, so in der Abhandlung über die Komödie bei Bergk Aristoph. p. XLIV, und wenn es da heisst:

1) Susemihl, Poet. Anm. 113 ff.

2) Ueber die Parodos S. 4.

χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν, so wird damit gesagt, dass ein Hauptchorlied eine angemessene Ausdehnung haben müsse, und dass eine chorische Partie, die derselben entbehre, kein Hauptchorlied sei.

Solche Lieder haben wir schon gehabt. Es gehören die Hyporchemata dazu und die Kommoi, sobald sie nicht ihrer ganzen Composition nach dazu geeignet sind ein Epeisodion zu schliessen. Beispiele finden sich u. a. im Aias, in den Trachin. und im Philoktet.

Es fragt sich, welcher Name ihnen zu geben ist.

Wegen des hyporchematischen Charakters, den sie zumeist haben, zählt sie Sommerbrodt, Scaenic. S. 68 zu den hyporchematischen Gesängen und er beruft sich dafür auf Tzetzes in Cram. Anecd. Ox. T. III, 346:

πρόλογος, ὁ ἄγγελος, ἐξάγγελός τε.
πάροδος, ἐπιπάροδος καὶ στάσιμον.
ἕβδομον ὑπορχηματικὸν σὺν τούτοις.

Man könnte sich diesen Namen gefallen lassen, wenn nicht die κομμοί einen grossen Theil jener Lieder ausmachten, bei denen von hyporchematischem Charakter nicht die Rede ist.

Es empfiehlt sich mehr den Namen epeisodische Lieder, den Westphal in Vorschlag gebracht hat,[1]) anzunehmen. Dabei wird nicht sowohl auf die Beschaffenheit der kleinen Lieder Rücksicht genommen, als vielmehr darauf, dass sie innerhalb eines Epeisodion stehen, und nicht die Grenzen desselben bilden, weil ihnen das μέγεθος ἱκανόν abgeht. Ihre Bedeutung und die Art ihres Vortrags ist in jedem einzelnen Falle erst festzustellen.

f) Die Abzugslieder.

Myriantheus hatte S. 20 seines Buches behauptet, der Ausdruck ἔξοδος, welcher im Gegensatze zu dem der Parodos stehe, beweise, dass wir darunter nichts anderes zu verstehen hätten als den Abzug des Chors oder des Theaterpersonals.[2])

1) Proleg. S. 9.
2) Genauer und richtiger bespricht er die Sache S. 92 ff.

Dagegen hielt Bu. (Bursian) in einer Besprechung jenes Buches, Liter. Centralbl. 1875 Nr. 4 an der Ansicht fest, Exodos sei der terminus technicus für den letzten Akt, die auf das letzte selbständige Chorlied folgende Partie jedes antiken Dramas. Und dem ist so, denn im zwölften Capitel der Aristotelischen Poetik wird die ἔξοδος nicht mit der πάροδος auf eine Stufe gestellt, sondern mit dem πρόλογος und ἐπεισόδιον, und es heisst klärlich von ihm μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. Diese Definition passt allerdings, wie schon Hermann in seiner Ausgabe der Poetik angemerkt hat, nur auf die Form der Tragödie, die seit Sophokles herrschend ist. Denn von Aischyleischen Stücken haben die Perser, die Schutzflehenden und die Eumeniden längere Chorlieder am Schlusse. Möglicherweise darf hieraus mit Susemihl (Arist. Poet. Anm. 114b) geschlossen werden, dass ursprünglich die Exodos die letzte Chorpartie, das Abzugslied im Gegensatz zur Parodos als Einzugslied bedeutete; aber für die nachaischyleische Tragödie muss es auf Grund der Aristotelesstelle, und was mehr besagen will, der ausnahmslosen Praxis der Dichter, so wie wir sie an den noch vorhandenen Stücken beobachten können, als feststehend betrachtet werden, dass die Exodos der ganze letzte dialogische Theil der Tragödie ist, auf welchen kein Chorlied mehr folgt. Denn dass die anapästischen Systeme, die hier und da am Schlusse stehen, kein Chorlied sind, sondern dass sie vom Koryphaios melodramatisch vorgetragen werden, während der Chor abzieht, wird später gezeigt werden. Es hätte demnach auch Christ Metr. S. 285 die Abzugslieder nicht ἔξοδοι nennen sollen; sie heissen bei den Alten μέλη ἐξόδια [1]) oder ἐξόδιοι νόμοι. [2])

Die Stellen, aus denen ich früher melischen Vortrag der exodischen Chorverse schliessen zu müssen glaubte, (Schol. zu d. Wespen 270, Pollux IV, 108), werden einmal durch andere, in denen das λέγεσθαι betont wird, paralysirt, (s. den

1) Pollux IV, 108: καὶ μέλος δέ τι ἐξόδιον ὃ ἐξιόντες ᾖδον.

2) Suidas s. v. ἐξόδιοι νόμοι: αὐλήματα, δι' ὧν ἐξῄεσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ αὐληταί, οὕτως Κρατῖνος·

τοὺς ἐξοδίους ὑμῖν ἵν' αὐλῶ τοὺς νόμους.

Grammatiker bei Mein. I, 546 u. Aristot. Poet. c. 12), und dann sind sie theilweise einer anderen Deutung fähig, als ich ihnen dort gegeben habe.. Es sind die Schlussverse in das Mittelgebiet der Parakataloge zu verweisen. S. Arnoldt, S. 124 und Christ, Metr. 656.

III. Vom Vortrag der chorischen Partien.

Es gab im griechischen Drama eine dreifache Art des Vortrags. Zuerst die einfache, nackte Recitation, die *ποίησις ψιλή* oder *καταλογή*; dann den eigentlichen Gesang, die volle, reiche Modulation der Stimme zu den Tönen eines Instrumentes, das *μέλος*; drittens eine Weise, welche zwischen jenen beiden in der Mitte stand, die sogenannte *παρακαταλογή*.

Der Erfinder derselben ist Archilochos. Von ihm berichtet Plutarch de musica c. 28: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξηῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν . . . . ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον χρῆσιν ἀγαγεῖν.* Nimmt man dazu das Zeugnis des Xenophon Symp. c. 6: *ἦ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν καταλέγωμαι;* so sieht man, dass unter Parakataloge die Recitation von Versen zu musikalischer Begleitung zu verstehen ist. Es ist also in der That dieses Recitiren ein Mittleres zwischen Sprechen und Singen, und so erklärt es sich, dass bald *ᾄδεται* bald *λέγεται*, bald *μέλος* bald *λέξις* von ihm gesagt wird.

Den Namen *παρακαταλογή* leitet man gewöhnlich von *καταλέγειν παρὰ τὴν κροῦσιν* ab; Christ[1]) lässt ihn aus der Annäherung dieser Vortragsweise an die *καταλογή* nach Analogie der Ausdrücke *παρίαμβις, πάρισον, παρέκθεσις* entstanden sein.

---

1) Parakat. S. 14.

Das begleitende Instrument war ursprünglich der κλεψίαμβος, eine Art Saiteninstrument,[1]) später trat die Flöte an seine Stelle.[2])

Man war eine Zeitlang geneigt, der Parakatologe im griechischen Drama ein sehr weites Gebiet einzuräumen. Unter anderem hatten Geppert,[3]) Westphal[4]) und Nacke[5]) behauptet, auch bei den iambischen Dialogpartien sei jener recitativische Vortrag zur Anwendung gekommen. Das hat Christ mit vollem Rechte und mit guten Gründen bestritten. Nach seinen Ausführungen,[6]) auf die ich hier nicht näher eingehen kann, darf es als ausgemacht angesehen werden, dass die iambischen Trimeter im Drama dann, wenn sie in melischen Partien stehen oder sonst eng mit ihnen zusammenhängen, gesungen und von Instrumentalmusik begleitet worden sind, dass sie an einigen Stellen, wo sie in Gruppen einander respondiren und durch das Accompagnement der Flöte leicht als selbständige musikalische Sätze hervorgehoben werden konnten, parakatalogischen Vortrag hatten, dass sie dagegen in der Regel und namentlich im Prolog, ehe der Flötenbläser, der mit dem Chore kam, eingezogen war, einfach gesprochen wurden.

Das eigentliche Gebiet der Parakataloge bilden die μέτρα und συστήματα ἐξ ὁμοίων, vor allem die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Hypermeter. Denn einmal „stehen dieselben hinter der reichen Gliederung lyrischer Perioden und dem mannichfachen Wechsel in der Form der einzelnen Füsse melischer Kola weit zurück“,[7]) und was die anapästischen Dimeter betrifft, so ermöglicht ihre Verbindung zu sehr ungleichen Systemen, wie H. Schmidt einmal treffend bemerkt, keine genaue Melodisirung.

1) Athen. 14 p. 636.
2) Xenop. Symp. c. 6.
3) Die altgriech. Bühne S. 214.
4) Proleg. zu Aisch. S. 207.
5) Rhein. Mus. XVII, 521.
6) S. die gründliche Specialuntersuchung über die Parakataloge.
7) Christ S. 18.

Gewöhnlich ist mit diesen Anapästen, welche der Chorführer zu den Tönen der Flöte declamirt, eine Marschbewegung der Schauspieler oder des Chors verbunden. Ich werde dieselbe jedesmal an den betreffenden Stellen nachzuweisen versuchen.

Während hiermit für Christ in seiner Abhandlung über die Parakataloge die Fälle erschöpft sind, wo der recitativartige Vortrag eintritt, nimmt er denselben in der Metrik, die, einer Anmerkung auf S. 1 der „Parakat." zufolge erst nach Abfassung jener kleineren Schrift erschienen ist, auch noch für die Dochmien und für das *μέλος ἐξόδιον* in Anspruch. In Betreff der Dochmien hatte sich schon Bamberger S. 3 in diesem Sinne geäussert; Christ hat dann den Gedanken S. 481 und 655 weiter ausgeführt, und ich stimme ihm bei. Die grosse Erregung der Verse, die vielen Auflösungen, der ungerade Rhythmus, der, wie Christ sagt, unserer Vorstellung von dem Wesen des Tactes eigentlich zuwiderläuft, das plötzliche Abbrechen der Empfindung und ihre Verwendung in Scenen, die mit der Handlung eng verbunden sind, alle diese Momente nöthigen uns ihnen wirklichen Gesang abzusprechen und nur declamatorischen Vortrag zu einem Instrumente und zwar, wie Christ S. 648 Metr. gezeigt hat, zur Flöte zu überlassen.

Ich war früher der Ansicht, (Vortrag S. 81), dass Westphal seine Behauptung, die Dochmien seien gesungen worden, mit zwei Stellen, Dionys. d. comp. verb. 11 und Plutarch Crassus 33 hinreichend gestützt habe. Allein Ausdrücke wie *μελῳδεῖται*, *μέλη*, *ᾠδή* können auch vom Melodram gelten (S. ob. S. 46), und die Natur der Sache, der Inhalt der Verse, die kurzen, rasch ausgestossenen Klagen und Schmerzensschreie verlangen zu gebieterisch einen der Rede ähnlichen Ton, keinen kunstvoll gebauten Gesang. In der Parakataloge dagegen denkt Christ anders über diesen Punkt. Hier spricht er von dochmischen Gesängen (S. 15), hier lässt er die Trimeter gesungen werden, wenn sie mit Dochmien verbunden sind (S. 27).

Noch greller tritt eine Discrepanz in dem hervor, was Christ an den verschiedenen Orten über die *ἐξόδια μέλη* sagt.

In der „Parakat.“ schreibt er S. 31, die Exodos griechischer wie lateinischer Dramen sei gesungen worden, und S. 47 setzt er dem ruhigen Ton der gesprochenen Trimeter des Prologos die Aufregung der gesungenen Verse der Exodos bestimmt gegenüber. In der Metrik dagegen wird S. 686 auch für die Exodos Parakataloge angenommen. Dass ich letztere Ansicht billige, habe ich schon früher S. 46 gezeigt.

Zum Begriff des Melos gehört ausser Musik und Gesang auch Mimik und Tanz. Die Geberdensprache, das Gesticuliren mit den Händen, der lebhafte Wechsel im Ausdruck des Gesichts, das alles ist bei den südlichen Völkern etwas ganz Alltägliches; ihr lebhaftes Naturell bringt es mit sich. Von diesem Mittel, das Wort zu verstärken, hat nun auch die dramatische Kunst reichlich Gebrauch gemacht; im Chorlied war die mimische Darstellung mit dem Tanze untrennbar verbunden.

Was den letzteren anbetrifft, so hüte ich mich wohl eine Beschreibung zu versuchen. Diese schwierige Arbeit harrt noch ihrer Erledigung. Chr. Kirchhoff hat zwar einige Abhandlungen darüber geschrieben, aber wenn ich auch gern bekenne, manches von ihm gelernt zu haben, so kann ich mich doch mit seiner Beweisführung nicht einverstanden erklären. Ich begnüge mich also im allgemeinen damit, aus dem Charakter eines Liedes auf die Art des begleitenden Tanzes zu schliessen.

Buchholtz sagt einmal, Sophokles, welcher in der Tanzkunst der Schüler des Lampron gewesen sei und den Sieg von Salamis durch sein Tanzen verherrlicht haben solle, lasse seinen Chor ernst und gehalten gleich dem Aischyleischen tanzen, nur nicht so umfangreiche Stücke und nicht so gewaltig, dann wieder glückselig zum Lobe der Götter, dann wieder leidenschaftlich im Sturme des Unglücks.

Diesen allgemeinen Bemerkungen kann man ohne weiteres zustimmen.

Zu seinen Tänzen und Evolutionen bedurfte der Chor natürlich eines ganz freien, zusammenhängenden Raumes. An einen Altar also in der Orchestra, den z. B. noch O. Mül-

ler für die Aufführungen tragischer oder komischer Stücke annahm, ist nicht zu denken. Unter anderen haben namentlich Hermann[1]), Sommerbrodt[2]) und Wieseler[3]) gründlich damit aufgeräumt. Aus ihren Untersuchungen geht hervor, dass die kyklischen Chöre wohl einen Altar, der in der Mitte eines hölzernen Tanzbodens angebracht war, umtanzten, dass dieses Gerüst dann auf den tragischen Chor überging, jedoch ohne den Altar des Dionysos, dass aber der Name Thymele, welchen der Altar geführt hatte, dem Gerüst blieb, auf welchem der Chor seine Tänze nach wie vor aufführte.

Was unter den *γραμμαί* zu verstehen ist, von denen Hesychios berichtet: *ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι*, hat G. Hermann gezeigt. Er schreibt Opusc. VI, II, 145: „Es ist aber nicht abzusehen, warum eine so kleine Anzahl von funfzehn oder in der Komödie vierundzwanzig Personen, die noch überdies wohl eingeübt waren, solcher Linien bedurft hätten, um in Reihe und Glied zu stehen. Vielmehr ist es zu glauben, dass bei den mannigfachen Abwechselungen und Touren, die der Chor zu machen hatte, an verschiedenen Stellen der Orchestra Linien gezogen waren, die als Zeichen dienten, wohin der Chor oder dessen einzelne Theile bei den verschiedenen Evolutionen zu treten, und wie weit sie wegzugehen oder sich zurückzuziehen hatten, damit auf beiden Seiten die erforderliche Gleichheit beobachtet würde, z. B. in der Parabase. Das musste denn auch zum Einlernen dieser Gesänge sehr behülflich sein, indem man gewiss in jedem Raume, wo dies geschah,[4]) eben solche Linien vorzeichnete."

---

1) Opusc. vol. VI part. II p. 144.

2) Ueber die Thymele des griech. Theat. (Scaenica S. 96).

3) Griech. Theater S. 204.

4) Es ist das jenes Local, welches den Choreuten und Schauspielern vom Choregen zur Verfügung gestellt wurde, und welches *χορηγεῖον* hiess. Bekker, Anecd. p. 72, 17: *χορηγεῖον ὁ τόπος, ἔνθα ὁ χορηγὸς τούς τε χοροὺς καὶ τοὺς ὑποκριτὰς συνάγων συνεκρότει.* Vgl. Wieseler, Gr. Th. S. 185.

Sommerbrodt hat die ansprechende Vermuthung geäussert, dass bei der Regelung des Tanzes die sogen. ἐπιμεληταί eine Rolle gespielt haben möchten. Scaenica p. 218 Anm. 3: ad idem referendi videntur qui nominantur ἐπιμεληταί. Suid. ἐπιμεληταὶ ἐχειροτονοῦντο τῶν χορῶν, ὡς μὴ ἀτακτεῖν τοὺς χορευτὰς ἐν τοῖς θεάτροις.

Specieller Theil.

Chorische Analyse der einzelnen Stücke.

I. Aias.[1]

Der Prologos.

1—133.[2]

Im Prologos werden wir mit der Lage der Dinge bekannt gemacht. Wir erfahren, dass Aias, den die Göttin Athene zur Strafe für masslose Ueberhebung seines Verstandes beraubt hatte, in die Heerden der Achäer eingefallen ist und indem er wähnte, er habe die verhassten Fürsten und nicht Thiere

1) Der Aias ist das älteste der uns erhaltenen Sophokleischen Stücke. Zwar gibt es kein Zeugnis des Alterthums, auf das sich diese Annahme stützen könnte, aber es sind (u. a. bei Nauck I⁴ 67 und dann bei Wolff I³ 133 ff.) eine Menge triftiger Gründe dafür geltend gemacht worden. Ich führe nur diejenigen an, die zum Chor in näherer Beziehung stehen. Nur hier, sonst nie wieder bei Sophokles, häufig aber bei Aischylos, findet sich eine eigentliche, aus strengen Anapästen bestehende Parodos, zu deren Klängen der Chor in die Orchestra einzieht. Ganz so wie dreimal bei Aischylos und keinmal wieder bei einem späteren Tragiker schliesst sich an diese echte, anapästische Parodos ein lyrisches Chorlied. Nur im Aias und in der Antigone sind bei Sophokles wie öfter bei Aischylos und nur selten bei Euripides Schlussanapästen auch am Ende von Scenen inmitten des Stückes verwandt worden. Nimmt man dazu die grosse Ausdehnung der lyrischen Partien (452 : 1420 = 0,318) und den Umstand, dass der Chor, wie wir später sehen werden, nicht aus funfzehn sondern noch aus zwölf Personen besteht, so muss man zugeben, dass der Aias eins der ältesten Sophokleischen Stücke überhaupt und das älteste der noch vorhandenen ist.

2) Ich citire die Stellen der dramatischen Dichter nach Dind. Poet. scen. Graec. ed. V.

vor sich, diese theils getödtet, theils gefangen genommen und weggeführt hat, um sie in seinem Zelte noch weiter zu misshandeln. Aias selbst wird von der Göttin aus seinem Zelte herausgerufen und in seiner tiefen Erniedrigung dem Odysseus gezeigt. Als dann alle Personen die Bühne verlassen haben, erfolgt der Einzug des Chors in die Orchestra.

Die Parodos.

134 — 200.

Die Parodos im Aias besteht nicht bloss, wie noch immer Etliche meinen, aus den anapästischen Systemen 134 — 171, sondern sie umfasst auch noch die lyrische Partie 172 — 200, die man fälschlich Stasimon nennt.[1])

Den Chor des Stückes bilden zwölf Salaminische Krieger, Schiffsleute und treue Waffengenossen des Aias (s. Vs. 201 ff. 348. 356. 483. 565. 600. 687.). Ihr Auftreten ist im Prologos nicht angekündigt, wird aber von ihnen selbst 141 ff. ausreichend motivirt.

Es hat sich in der eben vergangenen Nacht das Gerücht verbreitet, Aias habe unter den Heerden grosse Verwüstung angerichtet. Sollte das Unheil von einem Gotte über ihn verhängt sein? Das können seine Getreuen nicht glauben; sicherlich haben die Heerfürsten so schändliche Nachrichten ausgestreut. Aber sie wissen sich nicht zu helfen, ohne ihn vermögen sie nichts, und in dieser ihrer Noth eilen sie in höchster Aufregung herbei, ihn zu sehen, ihn zu sprechen und ihn aufzufordern sich offen zu zeigen und die Feinde vor Furcht verstummen zu machen.[2]) Das ist in Kürze der Inhalt des

1) Selbst Kock thut das S. 21. S. dagegen oben S. 29.

2) Kock meint (S. 21 a. a. O.), die Salaminischen Schiffsleute kämen aus dem Grunde herbei, weil Odysseus unter dem Achäischen Heere das Gerücht verbreitet habe, Aias sei mordend in die Heerden eingefallen. Es sei also zwischen dem Abgang des Odysseus und dem Einzug des Chors eine Pause zu denken. Ich muss dieser Ansicht widersprechen. Dass der Chor erst nach der Rückkehr des Odysseus von dem was sich zugetragen Kunde erhält, wird nirgend gesagt, wohl aber das Gegentheil. Seit dieser letzten Nacht, singt der Chor 141 ff., umschwirrt mich ein schlimmes Gerücht, das deinen Namen beschimpft. Und sollte nicht der

ersten Theiles der Parodos. In der lyrischen Partie wird dann weiter ausgeführt: Meldet das Gerücht Wahrheit, so hat dich [1]) die beleidigte Artemis zu solcher That verleitet, oder der erzürnte Enyalios. Von allein wärest du auf solch eine That nicht verfallen. Ist aber das Gerücht bloss listig ausgesprengt, dann weile nicht länger so still im Zelte, sondern brich auf von deinem Sitze und zerreisse das mehr und mehr wachsende Truggewebe.

Die Anapästen bestehen aus sechs ungleichen Systemen, [2]) deren jedes, wie auch sonst gewöhnlich, mit einem Paroimiakos abschliesst.

Die Anapästen, die eigentlichen Marschrhythmen, dienten auch im Drama dazu, das Auf- und Abtreten des Chors sowie die Bewegungen von Schauspielern zu begleiten. [3]) So hält hier der Chor zum Vortrage der sechs Systeme seinen Einzug in die Orchestra. Und zwar trägt der Chorführer die Anapästen vor. Es ist das jetzt die allgemeine Annahme [4]) und sie lässt sich als richtig beweisen. Die anapästischen Systeme sind zu einförmig gebaut und bieten zu wenig Wechsel im

---

Späher, der den blutigen Stahl in den Händen des Aias erblickt hatte, dies eben so gut den übrigen Helden wie dem Odysseus (Vs. 29 ff.) erzählt haben? Endlich sagt Odysseus mit schlichten Worten zur Athene: *τὴν δ' οὖν ἐκείνῳ πᾶς τις αἰτίαν νέμει.* So hängt der Einzug des Chors mit des Odysseus Abgang von der Bühne in nichts zusammen, und wir sind nicht genöthigt eine Pause anzunehmen.

1) Dass Aias nicht auf der Bühne ist, trotzdem ihn der Chor immer anredet, unterliegt keinem Zweifel. S. Kock S. 21.

2) Wolff nimmt sieben Absätze an; mit Unrecht, denn er muss dann das dritte System statt mit einem Paroimiakos mit einem Dimeter schliessen lassen, was wider die Regel ist.

3) Westphal, Metr. 412; Christ, Metr. 271.

4) Nur Heimsoeth (Vom Vortr. S. 35 ff.) bleibt dabei, es seien alle Anapästen vom Gesammtchore recitirt worden, wie er denn auch (S. 3) leugnet „dass im Dialoge der Dramen ein Koryphäe für den Chor gesprochen habe". Zu diesen unbegreiflichen Ansichten kam er vor allem durch eine irrige Deutung des Numerus. So fragt er in Bezug auf die vorliegende Parodos: Wird er (der Koryphaios) mit Singular und Plural als gleichgeltend durcheinander sprechen wie Aias Vs. 137 ff.? — Ich antworte, ganz gewiss. Der Plural geht auf die Einzelnen, der Singular auf die Gesammtheit.

Rhythmus, als dass sie für den Gesang des ganzen Chores hätten geeignet sein können. Dazu bekundet die Verschiedenheit der beiden Theile der Parodos, eine Verschiedenheit, die sich auf Inhalt und Form gleichmässig erstreckt, dass sie von verschiedenen Personen vorgetragen sein müssen. Eine Mehrzahl aber und zwar die Halbchöre und den ganzen Chor werden wir später für die lyrischen Partien in Anspruch nehmen, es bleibt also nur ein Einzelner für die anapästische Partie übrig. Ich sage ein Einzelner, nicht Einzelne, an die man wegen der Mehrzahl der Systeme denken könnte. Allein einmal bildet der anapästische Theil ein so einheitliches Ganzes, dass man übel thun würde, es zu zerreissen, und dann würde die Sechszahl, die man bei der Vertheilung gewänne, sich mit der Zwölfzahl der Choreuten nicht decken. Der Einzelne aber, dem der Vortrag zufällt, ist der Koryphaios, denn dessen Sache ist es mit Anapästen taetangebend den Marsch zu leiten, zu sagen warum der Chor kommt und den Aias zu kräftigem Handeln zu ermahnen.

An der Möglichkeit, dass der Einmarsch einer grösseren Anzahl von Leuten zum Vortrage eines Einzigen erfolgen konnte, ist nicht zu zweifeln. Ich erinnere nur an den Vorgang Elektra 86—120. Hier fallen die Anapästen ganz klar nur der einen Elektra zu, und während des Antisystems und zu den Tönen desselben zieht der Chor ein.

Jedes anapästische System bildet, da es weder Hiat noch syll. anc. zulässt, ein continuirliches Ganzes und muss daher vom Chorführer rasch, in einem Athemzuge, ἀπνευστί, wie die Griechen sagen, declamirt werden. S. Pollux IV, 112. Hephaestio 115, 11. Mit dem Paroimiakos trat allemal eine emmetrische Pause ein, die dem Chorführer eine kurze Ruhe vergönnte und den Rhythmus in gefälliger Weise abschloss.

Die Anapästen sind zum Marschiren wie geschaffen. Der Hebung des Fusses entspricht die Hebung, der Senkung die Senkung. [1]) Auf jedes Fusses Bewegung kommt je ein Fuss, auf eine Bewegung des rechten und linken Fusses d. h. auf

1) O. Müller, Eum. S. 87. Buchholtz S. 77. Kirchhoff, Orchest. Eurh. I, 13.

einen Doppelschritt eine anapästische Dipodie, die daher auch den Namen βάσις ἀναπαιστική führt.

Sind immer gerade so viel anapästische Systeme vorhanden als der Chor brauchte, um von der εἴσοδος [1]) bis zu seinem Standort in der Orchestra zu gelangen? O. Müller hat diese Vermuthung in Bezug auf Aischylos geäussert. [2]) Allein dann müssten es immer gleich viel Verse sein, während wir anapästische Parodoi von sehr verschiedener Länge haben. [3]) Eine Berechnung der Art würde auch insofern in der Luft schweben, als man die Strecke, die der Chor zurückzulegen hatte, und namentlich den Umfang der Orchestra im attischen Dionysostheater nicht genau kennt. Myriantheus hat zwar [4]) im Anschluss an W. Vischer den Umfang derselben im athenischen Theater zu berechnen versucht, allein Bursian hat das [5]) mit Recht für unnütz erklärt, weil der jetzige Zustand der Orchestra, insbesondere die aus dicken Marmorplatten bestehende Balustrade, welche sie von der untersten Sitzreihe trenne, von einem Umbau aus spätrömischer Zeit herrühre.

So viel geht aus der Ungleichheit in der Ausdehnung der anapästischen Parodoi hervor, dass ihrer der Chor in den meisten Fällen zum kürzesten Marsche nicht benöthigt war, er hat sie also sicherlich dazu gebraucht, Evolutionen und Schwenkungen auszuführen und sich den Zuschauern gleich bei seinem Eintritt in der ganzen Pracht und Grossartigkeit seiner Erscheinung zu zeigen.

Von woher kam der Chor im Aias? Von rechts oder von links? Zu dem Ende müssen wir uns die Beschaffenheit der Bühne kurz vergegenwärtigen. Die hintere Bühnenwand stellt die Gegend am Vorgebirge Rhoiteion mit dem Lagerplatze des Aias und seiner Leute vor, und es sind verschiedene Zelte auf ihr gemalt, die das Lager anzeigen sollen.

---

1) Dass der Eingang in die Orchestra εἴσοδος und nicht πάροδος heisst, hat Wieseler in Ersch u. Gruber, Griechenland, 4, 231, schlagend bewiesen.

2) Eumen. S. 58.

3) Myriantheus S. 125.

4) A. a. O. S. 124.

5) Lit. Centralblatt Nr. 4, 1875.

Die Hütte des Aias selbst ist in Wirklichkeit vorhanden, vielleicht aus Holz hergerichtet, denn Vs. 91 tritt Aias aus ihr heraus, und Vs. 346 wird sie auf Rädern in den Vordergrund geschoben.

Es fragt sich nun, ob das Schiffsvolk des Aias links oder rechts von seinem Zelte lagert. 874 enthält die Antwort: πᾶν ἐστίβηται πλευρὸν ἕσπερον νεῶν. Sind also die Schiffe im Westen ans Land gezogen, und haben wir wie billig die Zelte der Schiffsleute bei den Schiffen zu suchen, so kommt der Chor in der Parodos gerade so wie der eine Halbchor in der Epiparodos 870 ff. von Westen her, d. h. nach der Anlage des attischen Theaters, dessen θέατρον an der Südseite der Akropolis angebracht war und rechtshin nach Westen, linkshin nach Osten schaute, rechts vom θέατρον aus. Und selbst wenn die Lage der Schiffe westlich vom Zelte nicht besonders angegeben wäre, so hätten wir sie darum dort zu suchen, weil in der bekannten Stelle bei Pollux IV, 126: τὰ ἐκ πόλεως und τὰ ἐκ λιμένος als derselben Richtung angehörig verbunden sind.[1]) Es müssen also die Choreuten, da sie von den Schiffen herkommen, von Westen, rechts vom Publikum aus, in die Orchestra einziehen.

Sonach rückt der Chor der Salaminischen Krieger, zwölf Mann stark und κατὰ στοίχους aufgestellt, zu den mit Parakataloge vorgetragenen Anapästen des Koryphaios durch die rechte εἴσοδος in die Orchestra ein, durchwandelt und umschreitet dieselbe in feierlichem Zuge, und stellt sich zuletzt auf, um die lyrischen Strophen der Parodos vorzutragen.

Das nun folgende Lied überträgt sozusagen die Anapästen in das Lyrische, es führt in mehr reflectirender Weise und mit mehr Innigkeit das aus, was dort nur angedeutet war. Aus diesem veränderten Ton und veränderten Metrum folgt ohne weiteres, dass hier nicht mehr derselbe Sänger wie vorher angenommen werden darf, also nicht der Chorführer. Wer dann? Man verfällt naturgemäss auf den Gesammtchor,

---

1) G. Hermann gibt Aesch. II, 649 folgende richtige Erklärung: qui peregrini navi appulerunt, ex portu qui ad urbem est ea, qua ipsi cives, via veniunt.

als dessen Aufgabe es gemeiniglich betrachtet wird, die lyrischen Partien zu singen. Und sicher wird der ganze Chor beschäftigt, nur nicht gleich vollständig, sondern erst in einzelnen Theilen und zwar in Halbchören.

In der Strophe wird die Frage aufgeworfen: Hat dir etwa, Aias, die Artemis wegen einer vorenthaltenen Ehrengabe den Sinn verwirrt, oder hat sich Ares, weil er Undank erfahren, durch den nächtlichen Vorgang an dir gerächt? In der Antistrophe aber heisst es: Es muss wohl so sein, dass dich die Götter getroffen, denn von allein hast du dich vordem nie zu solcher That verirrt; aber es mögen Zeus und Apollo das üble Gerücht unschädlich machen. Haben aber die bösen Achäerfürsten diese Lügen heimlich ersonnen, so bringe mich nicht in schlimmen Ruf, indem du so schweigsam und unthätig bei den Schiffen verweilest.

Wie verhalten sich beide Strophen zu einander? Die Strophe wirft eine Frage auf, die Antistrophe beantwortet sie, begründet gleich die Antwort, (daher γάρ), und geht dann zu einer neuen Erwägung über. Das ist ein Verhältnis von Strophe und Antistrophe, wie man es sich nicht schöner wünschen kann, um die Zulässigkeit von Halbchören zu erweisen. Denn wie die Halbchöre getrennt und doch wieder geeint sind, so sind Strophe und Antistrophe, so sind Frage und Antwort, so sind die zwei Erwägungen so gesondert wie verbunden.

Dagegen hat die Epodos der Gesammtchor. Die Aufforderung, die ἡμιχ. *B.* soeben an den Aias hatte ergehen lassen, er solle sich erheben, wird in der Epodos mit allem Nachdruck wiederholt, und womit begründet? Mit dem Hinweis auf das Leid, das sie alle betroffen. Hat es nicht eine ganz andere Wirkung, wenn der vereinigte Chor so die Summe zieht und seine Interessen geltend macht, als wenn ein Einzelner das thäte?

Dazu kommt das Metrum. Die beiden respondirenden Strophen bestehen aus hesychastischen Daktylo-Epitriten, die eine gewisse Ruhe wahren und eine gehaltene Stimmung ausdrücken. Die Epodos dagegen ist eine logaödische Strophe, hat einen viel lebhafteren Charakter und passt also auch

insofern viel besser für den in Mitleidenschaft gezogenen Gesammtchor als für den einzelnen Führer.[1])

Im Gegensatze zu den mit Parakataloge vorgetragenen Anapästen haben diese drei Strophen reinen Gesang. Das beweisen die melischen Rhythmen, der lyrische Inhalt und die dorischen Formen. Und mit dem Gesang war Tanz verbunden. Derselbe war natürlich ein viel ruhigerer bei den hesychastischen Strophen[2]), und ein viel lebendigerer bei der logaödischen Epodos.

Erstes Epeisodion.

201—595.

Bereits bei Vs. 201 beginnt das erste Epeisodion und nicht erst bei Vs. 263, wie Wolff meint, und es erstreckt sich auch nicht, wie derselbe Gelehrte annimmt, bis Vs. 428, sondern bis Vs. 595, denn κομμοί, wie sie sich hier 201—262 und 348—429 finden, bilden keinen selbständigen Theil im Drama, wie die Parodoi und Stasima, sondern werden von den Epeisodien, Prologoi oder Exodoi mit umfasst. S. Aristot. Poet. c. 12. Westph., Proleg. S. 9 ff. Susemihl, Arist. Poet. Anm. 114, und meine Bemerkung S. 43.

Erster Kommos.

201—262.

Statt des Aias, den der Chor gerufen, tritt Tekmessa aus dem Zelte, berichtet von dem traurigen Zustande, in dem

1) Nach Westphal, Metr. S. 677, gilt es als durchgängiges Gesetz, dass die hesychastischen Daktylo-Epitriten, wo sie vorkommen, das erste Strophenpaar bilden; im weiteren Fortgange des Liedes wird dann der Chor zum tragischen Pathos und zu bewegteren Metren fortgerissen.

2) Wie Christ, Metr. S. 587, für seine Behauptung, die Daktylo-Epitriten seien das Maass der Processionsgesänge, der Prosodien und der Parodoi und hätten den Aufmarsch zu begleiten, auch den Aias als Beleg hat anführen können, verstehe ich nicht. Denn der Aufmarsch des Chors ist bereits vollendet, als die lyrische (daktylo-epitritische) Partie eintritt, und Halbchöre singen und tanzen diese Strophen auf der Orchestra.

sich der Held befindet, und ersucht die Choreuten näher zu treten und den Verstörten zu trösten.

Der Kommos, den sie mit dem Chor anstimmt, gehört zu denen, in welchen sich neben rein lyrischen, gesungenen Partien auch anapästische und iambische, d. h. mit Parakataloge vorgetragene finden.

Eröffnet wird der Kommos mit drei anapästischen Systemen, wovon das erste und dritte der Tekmessa, das zweite dem Chore zufällt.

Es gehören diese Systeme zu den sogenannten Eintrittsanapästen, welche die Bestimmung haben wie den Chor so auch Personen der Bühne einzuführen. Dieselben traten bekanntlich in feierlichem Schritt auf, und dazu gaben Rhythmen, welche sie selber oder Choreuten vortrugen, den Takt an.[1]) Wenigstens gilt dies für Sophokles und Euripides, bei denen diese anapästischen Systeme eine angemessene Länge haben; bei Aischylos sind mehr Systeme zu einem Ganzen verbunden, als nöthig sind das Auftreten der Schauspieler zu begleiten, auch beginnen sie oft schon, ehe noch der Schauspieler die Bühne betritt. — Indessen auch an unserer Stelle ist das erste System zur Begleitung des Eintritts der Tekmessa völlig ausreichend. Beim zweiten System dürfte der Chor marschartige Bewegungen nach der Bühne zu gemacht haben, und während des dritten hat er wohl die Halbchorstellungen eingenommen, welche das folgende Strophenpaar voraussetzt.

Vorgetragen ist das chorische Hypermetron, wie oben gezeigt ist, von einem und zwar vom Koryphaios, und die Form war die Parakataloge. Dies gilt auch von den folgenden Anapästen der Tekmessa. Aber wie steht es mit dem Strophenpaare des Chores?

Das Metrum desselben ist das logaödische, doch sind die Logaöden mit Iamben und Choriamben in einer Weise gemischt, dass das Auf- und Abwogen der Gefühle des Schmerzes und der Furcht trefflich wiedergegeben wird.

Dem Inhalt nach sind die Strophen insofern nicht eigentlich kommatisch, als sie nicht die Unterredung weiter spinnen,

1) Myrianth. S. 24.

denn das ἐδήλωσας Vs. 221 ist nicht sowohl eine Anrede als ein Ausruf, es sind vielmehr zwei selbständige lyrische Ergüsse.

Diese beiden Momente, das nicht-dochmische Metrum und der lyrische Gedanke, sprechen nicht für Vertheilung unter Halbchorführer oder gar unter alle einzelnen Choreuten. Letzteres ist schon deshalb unannehmbar, weil nicht so viel Abschnitte gefunden werden, als nöthig sind, wenn alle Choreuten ihren Antheil bekommen sollen. Es bleibt nichts übrig als Halbchöre anzunehmen, und das ist völlig erlaubt, da die beiden Strophen sich dem Rhythmus wie dem Inhalt nach deutlich entsprechen. Nur ist diese Annahme hier noch ein wenig zu modificiren. Es sind statt jedes Halbchors die beiden ζυγά, aus denen er besteht, nach einander zur Verwendung gekommen. Man sehe nur, wie jede Strophe aus zwei sich völlig deckenden gesonderten Hälften besteht. 221—226 die schlimme Kunde von Aias, 227—232 sein schlimmes Ende. 245—250 Gedanke an Flucht der Choreuten, 251—256 ihre traurige Zukunft. So bilden die betreffenden Partien dem Inhalt nach selbständige Theile; dass sich die einen von den andern in denselben Strophen auch dem Metrum nach deutlich unterscheiden, haben Gleditsch und H. Schmidt bereits angemerkt, und endlich spricht auch der Hiat, der zwischen den beiden Hälften der ersten Strophen vorliegt, deutlich für Ueberweisung an verschiedene Gruppen.

Es erhalten demnach:

ΗΜΙΧ. α'		ΗΜΙΧ. β'
στρ. 221—232	∼	ἀντιστρ. 245—256
ζυγ. α'		ζυγ. γ'
221—226	∼	245—250
ζυγ. β'		ζυγ. δ'
227—232	∼	251—256.

Sollte man aber auch nicht geneigt sein den vier ζυγά hier eine Stelle einzuräumen, Halbchöre muss man jedenfalls zugeben. Und diese Halbchöre stehen sich gegenüber, haben ihre Stellungen während des letzten anapästischen Systems der Tekmessa eingenommen, führen ihrer Stimmung und den Rhythmen des Liedes angemessene Tanzbewegungen aus und

vereinigen sich während der Schlussanapäste der Tekmessa wieder zum Gesammtchor.

Der ganze Kommos kann durch folgendes Schema verdeutlicht werden, das schon Westphal aufgestellt hat und das ich nur mit einigen näheren Angaben versehe:

1 Hyperm. (Tekm.) Parakatal.	1 Hyperm. (Chorf.) Parakatal.	1 Hyperm. (Tekm.) Parakatal.

Str. (2 ζυγά.) Ges. u. Tanz.	1 Hyper. (Tekm.) Parak.	Antistr. (2 ζυγά.) Ges. u. Tanz.	1 Hyper. (Tekm.) Parak.

Erstes Epeisodion (Forts.).

263 — 347.

In diesem Theile des ersten Epeisodions, welcher zwischen dem ersten und dem zweiten Kommos in der Mitte liegt, findet ein Zwiegespräch zwischen der Tekmessa und dem Koryphaios statt, aus dem wir weitere Aufschlüsse über die Vorgänge der Nacht erhalten. Auf den Antheil des Chors fallen 263—264, 268, 270, 278—280, 282—283, 331—332, 337—338, 344—345. Es ist der Chorführer, der alle diese Verse spricht, denn ihm liegt es ob also wie es hier geschieht zu fragen, zu antworten und Bescheid zu ertheilen. S. oben S. 10. Ganz gewiss gilt das zunächst von demjenigen Abschnitt, welcher der längeren Rede der Tekmessa vorausgeht. Denn die Verse, die hier dem Chore gehören, hängen innerlich so eng zusammen, dass sie nur einem, dem Koryphaios, gegeben werden können. Bei dem letzten Theile des Epeisodions 331—347 könnte man versucht sein ausser dem Koryphaios auch noch andere Choreuten reden zu lassen. Denn hier unterhält die Tekmessa kein geschlossenes, folgerecht sich entwickelndes Zwiegespräch mit einem Choreuten, sondern sie wendet sich bald an den Chor, bald ruft sie den Eurysakes, bald bricht sie in Klagen aus. Dazwischen ertönen Schmerzensrufe des Aias, und die drei Aeusserungen des Chors sind so unabhängig von einander, dass sie unter Umständen an Einzelne vertheilt werden könnten. Allein wenn Vs. 344 ff. eine andere Ansicht geäussert wird als Vs. 337 ff., so erklärt

sich das daraus, dass Aias mittlerweile 342 ff. seine geistige Klarheit deutlich bezeugt hat; und dann ist es ja auch nur eine Person, Tekmessa, welche die 3 × 2 Trimeter, welche denen des Koryphaios entsprechen, vorträgt.

Beim iambischen Trimeter kann unter Umständen so gut wie bei Anapästen, Dochmien und anderen Metren Parakataloge zur Anwendung kommen; (S. Westph. II² 480 ff. Christ, Metr. 654 u. Parakatal. 15 ff.); hier spricht nichts dafür, sie sind also einfach recitirt worden.

Zweiter Kommos.

348 — 429.

Wolff hat richtig bemerkt, dass dieser Kommos dem Namen und der älteren Form entsprechend wirklich ein Klagegesang ist. Dem äusseren Bau nach gehört er zu denen, in welchen die melischen Partien nur einer Bühnenperson zufallen, während der Chor d. h. der Koryphaios in iambischen Trimetern redet. Aias, der von Vs. 346 ab im geöffneten Zelte sichtbar wird, schüttet in drei theils dochmischen, theils iambisch-logaödischen Strophenpaaren vor den Gefährten sein Herz aus, überdenkt die Grösse der Schmach, die er sich angethan, wünscht sich an seinen Feinden noch rächen zu können, ehe er stirbt, und nimmt dann Abschied von den Gefilden, die er so viele Jahre geschaut hat.

Diese melischen bez. melodramatischen (S. oben S. 48) Wehklagen des Aias werden von Einwürfen des Chors und der Tekmessa unterbrochen, und zwar, wie bereits bei Nauck angemerkt ist, in folgender symmetrischer Ordnung:

Str. u. Antistr. 1: A C ∼ A C
Str. u. Antistr. 2: A T A T A C ∼ A C A C A T
Str. u. Antistr. 3: A T ∼ A C.

Es fallen nämlich auf den Antheil des Chors: 354—355, 362—363, 377—378, 383, 386, 428—429. Schneidewin hatte früher 362—363 der Tekmessa, 371 dem Chor, 386 der Tekmessa beigelegt, später aber kehrte er zur herkömmlichen Vertheilung zurück, nur dass er mit O. Müller 371 der Tekmessa, nicht dem Chor gab. Die Zweckmässigkeit dieser Anordnung leuchtet ein. Auf die entsetzliche Aufforderung

in 361 durfte der Chor nicht schweigen, und während 362 f. und 386 ganz im Chorstil gehalten sind, trägt 371 eine lebhaftere Färbung, abgesehen davon, dass auf die rauhen Worte des Aias *οὐκ ἐκτός* ff. die Tekmessa etwas erwidern musste. Was Piderit Scen. Anal. 66 ff. ausführt, um die von Schneidewin selbst wieder aufgegebene Ansicht zu vertheidigen, ist völlig unhaltbar. Er verkennt die Stellung des Chores.[1])

Aehnlich wie Tekmessa, nur nicht in so ergreifender Weise, sucht der Koryphaios, — denn dieser ist auch hier wieder in seine Rechte einzusetzen, — den Aias zu beruhigen und zu trösten. Ein Mittel freilich, wodurch das Leid gehoben werden könnte, weiss er nicht anzugeben (Vs. 428—429); wie denn seine Aeusserungen sehr allgemeiner Natur sind.

Dass hier nur ein Choreut gesprochen hat, bedarf nach den früheren Auseinandersetzungen keines Beweises, doch möchte ich noch darauf hinweisen, wie es aus 354—355 deutlich zu schliessen ist. Diese Worte gelten nur der Tekmessa, die mit *ἔοικας* angerufen wird,[2]) denn Aias darf sie gar nicht hören; sie sind also leise und darum von einem, dem Koryphaios gesprochen worden; und mit dem *συνδάιξον* 360 kann auch nur einer, der Chorführer, gemeint sein, wie ich bereits oben S. 10 gezeigt habe.

Da diese iambischen Trimeter im Kommos stehen und respondirende Gruppen bilden, so hat man anzunehmen, dass ihre Recitation zu den Tönen der Flöte erfolgte.

Erstes Epeisodion (Forts.).

430—595.

Dieser Abschnitt besteht aus drei längeren Reden und zwei kleineren Zwiegesprächen. Nach jeder Rede sind dem Chor ein paar Verse gegeben, und zwar zuerst vier, dann

---

1) Von der kunstvollen Composition dieses Liedes handelt Nieberding, De senariis a Sophocle inter carminum melicorum partes collocatis (Progr. v. Neustadt 1871) S. 3.

2) Diese richtige Auffassung findet sich bereits neben anderen sehr irrigen in den Scholien: *νομίζω· σε ἀληθῆ μοι μεμαρτυρηκέναι περὶ τῆς μανίας Αἴαντος.*

je zwei. Als sich Aias in der ersten Rede noch einmal die ganze Schmach seiner Lage ausgemalt und erklärt hat, nur der Tod könne aus ihr befreien, erkennt der Chorführer (Vs. 481 ff.) zwar die Berechtigung seiner Empfindung an, fordert ihn aber auf, sich von ihnen als seinen Freunden rathen zu lassen und seine trüben, gramvollen Gedanken zu verscheuchen.

Es folgt die ergreifende Rede der Tekmessa, in welcher sie den Aias bittet, sich doch ihrer und des kleinen Eurysakes zu erbarmen. Der Chor ist tief ergriffen davon. Möchtest du doch, so ruft der Koryphaios 525—526 dem Aias zu, solches Mitleid in deinem Herzen empfinden, wie ich, du würdest der Bitte des Weibes willfahren.

Aber Aias bleibt bei seinem Entschluss, sagt dem Eurysakes, der herbeigeholt wird, Lebewohl, empfiehlt denselben der Obhut der Choreuten und des abwesenden Teukros,[1]) der ihn in seine Heimat zu seinen Eltern bringen soll, und gibt dann der Tekmessa gemessenen Befehl, das Zelt zu schliessen und nicht mehr draussen zu klagen. Klagen nütze überhaupt zu nichts; es gelte jetzt ein anderes Mittel anzuwenden. Da erklärt der Koryphaios 583—584, dass ihn die Hast, mit der Aias jene Anordnungen treffe, stutzig mache, und dass ihm seine scharfe Zunge durchaus nicht gefalle. Tekmessa beschwört den Helden, sich ihr zu erhalten; vergebens. Das Zelt wird geschlossen, Tekmessa und Eurysakes entfernen sich gleichfalls, (wenn sie nicht schon in das Zelt gestiegen und also den Blicken der Zuschauer entrückt sind), und der Chor, der allein zurückbleibt, schickt sich an das erste Stasimon zu singen.

Erstes Stasimon.

596—645.

Es besteht aus zwei iambisch-logaödischen Strophenpaaren, in welchen der Chor seinen Leiden vor Troia das Glück und den Frieden seiner Heimathsinsel Salamis gegenüberstellt, aber auch hier schon den Jammer einziehen sieht.

1) Vs. 565 ff.: *ἀλλ', ἄνδρες ἀσπιστῆρες, ἐνάλιος λεώς, | ὑμῖν τε κοινὴν τήνδ' ἐπισκήπτω χάριν, | κείνῳ τ' ἐμὴν ἀγγείλατ' ἐντολήν κ. τ. λ.*

Die Vermuthung, welche der antistrophische Bau des Liedes nahe legt, dass die jedesmalige Strophe von dem einen, die jedesmalige Antistrophe von dem andern Halbchore vorgetragen sei, wird durch die eigenthümliche Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Strophen wesentlich verstärkt.

Str. α'. Salamis, du bist glücklich, ich aber bin unglücklich, denn ich habe hier vor Troia schon lange mit vielen Feinden zu kämpfen und ich fürchte, ich werde bald den Weg des Todes gehen.

Antistr. α'. Und zu meinem sonstigen Leid gesellt sich jetzt noch der Wahnsinn des Aias. Als er dich verliess, war er mächtig, jetzt wandelt er einsam, und der Ruhm seiner Thaten ist dahin.

Str. β'. Wenn die Nachricht hiervon zu seiner Mutter dringt, dann wird sie jammervoll klagen, herzzerreissender als die Nachtigall.

Antistr. β'. Besser wäre der Tod als ein solches Leben. Armer Vater, was wirst du hören müssen.

In einem Schema tritt das Herüber und Hinüber, das Zweigliedrige, Entsprechende, Satz und Gegensatz noch deutlicher hervor:

I.

Thema:		Vor Ilios.
Str. α' ἡμιχ. *A.*	∽	Antistr. α' ἡμιχ. *B.*
Das Leid des Chors.	∽	Das Leid des Aias.

II.

Thema:		In Salamis.
Str. β' ἡμιχ. *A.*	∽	Antistr. β' ἡμιχ. *B.*
Der Schmerz der Mutter.	∽	Der Schmerz des Vaters.

An dem Vortrage durch Halbchöre dürfte demnach nicht zu zweifeln sein. Dann stand aber der Chor in Hemichorien zu je sechs Mann sich gegenüber.

Die Strophen sind gesungen und getanzt worden.

Nach dem Schlusse des Stasimon vereinigen sich die beiden Hälften des Chores wieder und treten *τετραγώνως* der Bühne gegenüber.

Zweites Epeisodion.
646—692.

Aias kommt mit Tekmessa aus dem Zelte, deutet in einer für sie und den Chor unverständlichen, für die Zuschauer nur zu durchsichtigen Rede an, dass er sich tödten will, heisst 686 die Tekmessa wieder hineingehen, um für sein Vorhaben zu den Göttern zu beten, ersucht die Choreuten, den Teukros aufzufordern, sich seiner und ihrer anzunehmen (vgl. 565), und entfernt sich dann zur Linken der Zuschauer, um zum Selbstmorde zu schreiten.

Das Hyporchema.
693—718.

Es liegt ein logaödisches Strophenpaar vor, das sich deutlich als Tanzlied, als Hyporchema zu erkennen gibt. Abgesehen von der ausgelassenen Freude und der gewaltig erregten Stimmung, die in ihm herrscht, wird der Tanz vielfach bezeugt und auch näher bezeichnet. *νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι*, heisst es 701; dazu wird der „reigenordnende“ Pan gebeten, „Nysische und Knossische“ Tänze aufzuführen. Es sind das aber Bakchische Tänze, denn in Nysa auf Euböa und in Knossos auf Kreta fanden zu Ehren des Dionysos wilde Tänze Statt. (S. Wolff zu V. 699).

Nicht minder charakteristisch sind das Adjectiv *αὐτοδαῆ* und das Verbum *ἰάπτειν*. Die *ὑπορχήματα αὐτοδαῆ* sind von ihm, dem Pan als dem *χοροποιὸς θεῶν* selbst erfundene, von Niemandem gelehrte Tänze, *ἰάπτειν* aber bedeutet nach Wolff „in pfeilgeschwinde Bewegung setzen.“

Schliesslich gibt sich die Aufgeregtheit des Bakchischen Tanzliedes auch im Metrum kund. Der iambische Trimeter zu Anfang ist aufgelöst, und die Hauptmasse bilden leichte, bewegliche Logaöden.

Dies Hyporchema, das die Stelle des zweiten Stasimon einnimmt, hat den doppelten Zweck, einmal die Zwischenzeit zwischen dem Abgang des Aias und der Ankunft des Boten auszufüllen, und zweitens durch den Contrast zwischen dem jetzigen Jubel und der gleich folgenden Trauer jene oben S. 39 besprochene tragische Wirkung in den Herzen der Zuschauer hervorzubringen. Beide Punkte sind in den Scholien zu

Vs. 693 richtig hervorgehoben. Das eine lautet: χρείας ἕνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται· ἐξελθόντος γὰρ τοῦ Αἴαντος ἔδει βραχὺ διάλειμμα γενέσθαι, ἵνα μὴ καταληφθῇ ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου· διὸ καὶ τὴν ὄρχησιν ποιοῦνται· ἔνθεν καὶ βραχύ ἐστι τὸ χορικόν, ὡς πρὸς χρείαν εἰλημμένον. Und das andere: Τέρπεται ὁ χορὸς ἐπὶ τῷ παύεσθαι τῆς νόσου τὸν Αἴαντα καὶ φησίν, ὑφ' ἡδονῆς ἔφριξα καὶ βούλομαι χορεῦσαι· εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.

An Einzelvortrag ist nicht zu denken. Zwar scheint die grosse Anzahl von Absätzen darauf hinzuweisen. So bilden in beiden Strophen ein Ganzes für sich 1) V. 1. 2) V. 2—7. 3) V. 8. 4) Der Schluss. Allein mit 2 × 4 Theilen lässt sich nichts anfangen. Dagegen ergibt sich ganz ungezwungen eine Theilung in Halbchöre. Es liegen zwei sich entsprechende Strophen vor, und während die erste sich in Ausbrüchen des Jubels und der Freude ergeht, gibt die zweite an, warum man sich freue. Auch aus dem in die Augen fallenden Gebrauch der Interiectionen ἰώ ἰώ an derselben Stelle in beiden Strophen darf auf sich entsprechende, verschiedene Sänger geschlossen werden. Es standen sich also ἡμιχόρια auf der Orchestra gegenüber. Indessen hat man noch weiter zu theilen. Der Gedanke der Strophe hat zwei Glieder, der der Antistrophe gleichfalls, und die Glieder decken sich genau. 693—701 wird Pan angerufen, 702—705 Apollon; 706—713 heisst es, Aias sei genesen, 714—718: nun halte er, der Chor, nichts mehr für unmöglich.

Da V. 713 enger mit dem Folgenden als mit dem Vorhergehenden zusammenhängt, so könnte man versucht sein schon nach V. 712 und 700 abzutheilen. Indessen ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass die einen noch singen: πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει, und die anderen bekräftigend und erweiternd fortfahren: κοὐδὲν ἀναύδατον φατίσαιμ' ἄν, in welchem Falle nach μαραίνει ein Kolon zu setzen ist; dann aber ist vor allem zu beachten, dass der entsprechende Vers in der Str.: νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι zum Vorhergehenden und nicht zum Folgenden gehört, wo mit dem Ἰκαρίων δέ ein neuer Gedanke beginnt, dass zwischen dem χορεῦσαι und Ἰκα-

ϱίων ein trennender Hiatus vorliegt, und dass erst nach Vs. 701 (713) und nicht schon nach Vs. 700 (712) ein Wechsel des Rhythmus eintritt. (S. Gled. u. H. Schmidt).

So gewinnen wir 2 × 2 = 4 Theile, und die sind den vier ζυγά zu übergeben. Folgendes Schema mag das Ganze veranschaulichen:

Str. ἡμιχ. *A.*	∽	Antistr. ἡμιχ. *B.*
Jubel und Freude.		Begründung der Freude.
ζυγ. α': 693—701.	∽	ζυγ. γ': 706—713.
Pan erscheine.		Aias ist genesen.
ζυγ. β': 702—705.	∽	ζυγ. δ': 714—718.
Apollo erscheine.		Alles kann sich wenden.

Drittes Epeisodion.

719—1184.

Es kommt ein Bote vom Teukros und fragt den Chor, den er mit ἄνδϱες φίλοι anredet, nach dem Aias. In zwei iambischen Trimetern (735—736) sagt ihm der Koryphaios, dass Aias weggegangen ist und neue, seiner veränderten Stimmung entsprechende Entschlüsse gefasst hat. Der Bote bedauert, zu spät gekommen zu sein. Da fragt der Koryphaios 740: was ist denn versäumt? Und als jener erwiedert, Teukros habe befohlen, den Helden ja nicht aus dem Zelte fortgehen zu lassen, bemerkt er, Aias habe sich nur entfernt, um sich die Götter wieder geneigt zu machen. Dabei lässt er das ominöse Wort οἴχεται fallen. Der Bote weist bedeutungsvoll auf Kalchas hin. Was hat der gesagt? fragt der Chorführer 747. Der Bote berichtet von der Ueberhebung des Aias und dass er nach dem Ausspruche des Sehers verloren sei, wenn er bereits das Zelt verlassen habe. Diese Rede macht einen tiefen Eindruck auf den Chor, und erschrocken ruft der Koryphaios die arme Tekmessa aus dem Zelte heraus (784—786). Sie erscheint und fragt, warum man sie gerufen. 789—790 sagt es ihr der Chorführer, sie soll die neue schlimme Botschaft hören. Als sie alles vernommen, fordert sie den Chor auf, den Aias suchen zu helfen. 813—814 erklärt sich der Chor durch den Mund seines Führers sofort bereit dazu und verlässt augenblicklich die Orchestra.

Ich habe alle Verse, die in diesem Epeisodion dem Chore gehören, dem Chorführer überwiesen, weil schlichtes Zwiegespräch geführt wird, und weil es seine Sache ist zu fragen, zu antworten, eine Bühnenperson zu rufen und ihr Bericht zu erstatten. Immer aber ist er der Vertreter aller Choreuten, und so begreift man, wie Tekmessa, die doch bloss von dem einen gerufen ist, beim Heraustreten fragen kann: *τί μ' αὖ τάλαιναν — — ἐξ ἕδρας ἀνίστατε;* Es wäre verkehrt aus dem Plural auf den Ruf des ganzen Chores schliessen zu wollen; auf den Numerus ist in dieser Beziehung, wie schon oben (S. 15 A. 2) bemerkt ist, durchaus nichts zu geben.

Bei seinem Auszug aus der Orchestra, den wir einer Angabe des Pollux [1]) zufolge Metastasis nennen müssen, theilt sich der Chor in Halbchöre. Dieser wichtige Vorgang ist noch näher zu betrachten.

In den Worten der Tekmessa 803 ff.: *οἳ 'γώ, φίλοι, πρόστητ' ἀναγκαίας τύχης, καὶ σπεύσαθ', οἱ μὲν Τεῦκρον ἐν τάχει μολεῖν, οἱ δ' ἑσπέρους ἀγκῶνας, οἱ δ' ἀντηλίους ζητεῖτ' ἰόντες τἀνδρὸς ἔξοδον κακήν*, werden deutlich drei Gruppen von Personen unterschieden; die eine, *οἱ μέν*, soll den Teukros holen, und damit sind der Bote und die Diener der Tekmessa gemeint; die zweite und die dritte, *οἱ δέ, οἱ δέ*, sind die zwei Hälften des Chors, und von denen soll die eine nach Westen, die andere nach Osten ausziehen, um den Aias zu suchen. Dass hier eine Theilung in Halbchöre vorgenommen wird, geht auch daraus hervor, dass später (866) Halbchöre wieder einziehen; und endlich ist die getreue Nachahmung der Stelle bei Eurip. Or. 1258 ff. ein deutlicher Beleg:

HMIX. α': χωρεῖτ', ἐπειγώμεσθ'· ἐγὼ μὲν οὖν τρίβον τόνδ' ἐκφυλάξω, τὸν πρὸς ἡλίου βολάς.

HMIX. β': καὶ μὴν ἐγὼ τόνδ', ὃς πρὸς ἑσπέραν φέρει.

Verlassen die beiden Halbchöre die Orchestra durch die *εἴσοδοι* oder ziehen sie über die Bühne? Der Scholiast zu Eurip. Alc. 918 nimmt letzteres an: *δύναται γὰρ ὁ χορὸς ἐξίστασθαι τῆς σκηνῆς ὡς καὶ ἐν Αἴαντι μαστιγοφόρῳ*, wenn

---

1) Poll. IV, 108: *ἡ δὲ μετὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις . . . καλεῖται.*

anders hier σκηνή nicht im weiteren Sinne das Theater überhaupt bedeutet, also die ὀρχήστρα mit einschliesst. Derselben Meinung ist Witzschel in Paulys Realenc. VI, 1762. Nun kommt es allerdings wiederholt wie bei Aischylos und Euripides so auch bei Sophokles vor, dass der Chor auf den wenigen Stufen, die den Uebergang von der Orchestra zum Proscenium vermitteln, [1]) zu diesem emporsteigt; wir werden Aias 1414 ff., Philokt. 144 ff. und Oid. auf Kol. 857 ff. schlagende Beweise dafür finden. Indessen es ist das doch immer eine aussergewöhnliche Erscheinung und sie darf nur da angenommen werden, wo zwingende Gründe es fordern. Die fehlen hier. Die Choreuten können auch durch die unteren Ausgänge (εἴσοδοι) abziehend in die westliche resp. östliche Lagergegend gelangen, da die Orchestra mit der Bühne auf das engste verbunden ist und nur eine Fortsetzung derselben bedeutet. Dazu kommt ein anderes. Tekmessa geht durch die eine obere Seitenthür [2]) ab, der Bote mit den Dienern durch die andere. Da würde es sehr ungeschickt vom Chore sein und wenig Umsicht und Sorgfalt verrathen, wenn er den Schauspielern auf ihren Wegen nachginge, statt selbstständig eine Partie abzusuchen.

Myriantheus bemerkt S. 55, der Chor sei ohne Ordnung abgetreten. Allein die Aufforderung der Tekmessa und die Willfährigkeit des Führers lassen nur auf Eile, nicht auf Unordnung schliessen. Die Halbchöre werden in je zwei ζυγά getheilt abgezogen und so auch zurückgekehrt sein.

Als die Schauspieler und die Choreuten den Platz verlassen haben, tritt ein vollständiger Scenenwechsel ein. Μετακινεῖται ἡ σκηνή, sagt der Scholiast, τοῦ Χοροῦ ἐξελθόντος· ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος, ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν. Man sieht jetzt statt der Zelte und des Meeres einen Theil der troischen Ebene mit Bergen, Wäldern und Flüssen auf der Bühnenwand dargestellt, und im Vordergrunde erscheint Aias, nimmt in dem berühmten

---

1) Pollux IV, 127: εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων.

2) πάροδος, s. Wieseler a. a. O.

Monolog Abschied vom Leben und stürzt sich dann in sein Schwert.

Die Epiparodos.

866—878.

Unleugbar liegt hier eine Epiparodos vor.[1]) Der Chor hatte, um einen Wechsel der Scenerie zu ermöglichen, die Orchestra verlassen, und kehrt nun in dieselbe zurück. Und zwar zieht durch jeden Eingang ein Hemichorion ein. Dafür giebt es vier Beweise: 1) auf Anordnung der Tekmessa waren getrennte Halbchöre hinausgezogen, 2) es wird herüber- und hinüber gefragt und geantwortet als von solchen, die an verschiedenen Stellen gesucht haben, 3) der cod. Laur. bringt zu Vs. 806 die Angabe ἡμ, 4) der Scholiast bemerkt zu 866: *οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ προΐασιν ὥσπερ ἐκ διαφόρων τόπων κατ' ἄλλην καὶ ἄλλην εἴσοδον, ζητοῦντες τὸν Αἴαντα, καὶ ἡ Τέκμησσα ἐξ ἄλλων, ἥτις καὶ πρώτη ἐπιτυγχάνει τῷ πτώματι*, und zu Vs. 879: *ὅλος ὁ χορὸς εἰς ἓν συνελθὼν ταὐτά φησιν.*

Es ist nun die Frage zu entscheiden, ob 866—878 Responsion vorliegt. In der Ausgabe von Nauck heisst es, der Versuch, an dieser Stelle zwei Strophenpaare zu machen, stände weder mit der Ueberlieferung noch mit sonstigen Analogien im Einklang. Dagegen haben Hermann, Gleditsch und Wolff, ein Jeder in seiner Weise, die strophische Abtheilung durchgeführt. Mit vollem Recht. So springt zunächst die Uebereinstimmung von Vs. 873—874 mit 875—876 in die Augen; es entsprechen sich die synkopirten iambischen Dipodien und die iambischen Trimeter. Weiter respondiren Vs. 871 und 872 mit Vs. 868 und 869; an beiden Stellen sind eine trochäische katalektische Tetrapodie und ein iambischer Trimeter verbunden. Ist das Zufall? Gewiss nicht. V. 877—878 sind dann als Epodos zu fassen, und der noch unsymmetrische Anfang ist durch Conjectur umzugestalten. Von den diesbezüglichen Vorschlägen verdient der von Wolff aus mehr

---

1) Kock spricht einmal von einer **scheinbaren** Epiparodos des Aias. Ich wäre begierig zu hören, wie er diese Behauptung begründen wollte.

als einem Grunde den Vorzug. Wolff stellt die Responsion dadurch her, dass er einer Andeutung G. Hermanns folgend im Anfang der Antistrophe, wo ein dem πόνος πόνῳ πόνον φέρει entsprechender Vers stehen müsste, eine Lücke statuirt, dieselbe mit den Worten: μάλ' οὔτι τοι μέτρον μάτας ausfüllt, und dann nach dem Vorgange Lachmanns de chor. syst. 213 in der Str. παπαῖ παπαῖ statt πᾷ πᾷ liest. Die Zeile μάλ' οὔτι τοι μέτρον μάτας ist bis auf das μάλ', das der Grammatiker beim Citat weglassen konnte, als Fragment des Sophokles bei Herodian überliefert, und ist hier wie dem Metrum so dem Sinn nach völlig an ihrem Platze. Denn sie fällt, wie weiter unten gezeigt wird, dem zweiten Halbchore zu, und der musste sich auch über die Vergeblichkeit des Suchens äussern.[1])

Die Nothwendigkeit dieser Aenderungen leuchtet noch mehr ein, wenn man bei näherer Erwägung sieht, wie nicht die Führer der Halbchöre oder die Halbchöre selber, sondern alle einzelnen Choreuten derselben in regelrecht respondirender Weise diese Partie vortragen. Zwar erklärt sich Gleditsch a. a. O. mit aller Bestimmtheit gegen eine solche Vertheilung, aber G. Hermann, Bernhardy (a. a. O. S. 223), Rossbach (de Eumen. antichor. comm.), Nieberding (a. a. O. S. 4), und vor allem Wolff reden ihr mit Recht das Wort. Lauter kleine abgerissene Glieder, kurze Fragen, kurze Antworten, und was wichtiger ist, die leichte und ansprechende Unterbringung aller zwölf Choreuten, wie sie Wolff vollständig gelungen ist. Ich setze das Schema hierher:

Str. α'.

Ἡμιχ. Α.

ὁ α' πόνος πόνῳ πόνον φέρει. 866
ὁ β' παπαῖ, παπαῖ.

---

1) Piderit suchte sich a. a. O. S. 84 dadurch zu helfen, dass er annahm, es schienen beide, der linke sowohl als der rechte Halbchor, beim Auftreten die Worte: πόνος πόνῳ πόνον φέρει zugleich gesprochen zu haben, woraus sich auch die nur einmalige Aufführung derselben in den Hdschr. erklären lasse. Allein die Halbchöre rücken nicht zugleich sondern nacheinander ein und können also unmöglich dieselbe Aeusserung gethan haben.

ὁ γ΄ πᾷ γὰρ οὐκ ἔβαν ἐγώ;
ὁ δ΄ κοὐδεὶς ἐπίσταταί τι,[1] συμμαθεῖν, τόπος.

Antistr. α΄.

Ἡμιχ. Β.

ὁ ζ΄ μάλ᾽ οὔτι τοι μέτρον μάτας.
ὁ η΄ ἰδού, ἰδού.
ὁ θ΄ δοῦπον αὖ κλύω τινά.
ὁ ι΄ ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουν ὁμιλίαν.

Str. β΄.

Ἡμιχ. Α.

ὁ ε΄ τί οὖν δή;

Ἡμιχ. Β.

ὁ ια΄ πᾶν ἐστίβηται πλευρὸν ἕσπερον νεῶν.

Antistr. β΄.

Ἡμιχ. Α.

ὁ ς΄ ἔχεις οὖν;

Ἡμιχ. Β.

ὁ ιβ΄ πόνου γε πλῆθος, κοὐδὲν εἰς ὄψιν πλέον.

Epodos.

Κορ. ἀλλ᾽ οὐδὲ μὲν δὴ τὴν ἀφ᾽ ἡλίου βολῶν
κέλευθον ἀνὴρ οὐδαμοῦ δηλοῖ φανείς.

Der erste Halbchor dringt, wie aus Vs. 874 und 877 hervorgeht, von Osten, der zweite von Westen ein. Möglich dass die Choreuten einzeln auftreten. Auf alle Fälle ist diese Epiparodos von spannendem Interesse und grosser scenischer Wirkung. Sechs Männer ziehen durch die östliche Thür ein und vier davon, der Koryphaios an der Spitze, klagen nach einander über die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen. Da kommen sechs andere von Westen her ohne die ersten zu sehen. Der Führer klagt ebenfalls. Plötzlich hört der zweite ein Geräusch und ruft horcht, horcht! Der dritte vernimmt das Geräusch wieder (αὖ), und der vierte erkennt nun die Gefährten vom

---

1) Eine Conjectur Wolffs für με.

anderen Halbchor. Darauf nähern sie sich, der je fünfte und sechste Choreut besprechen sich mit einander, und schliesslich verkündigt der Koryphaios, der schon als einer der sechs vom ersten Halbchor gesprochen hatte, dass auch sie unverrichteter Dinge zurückkehren. Es ist ganz unbedenklich diese zwei schliessenden Verse dem Koryphaios zu geben; denn sie bilden als Epodos in der strophisch gegliederten Epiparodos ein selbständiges Ganzes für sich.

Was den Vortrag dieser Verse betrifft, so ist es einmal um deswillen, weil die Synkope wiederholt angewendet wird, und dann auch, weil dabei der Einmarsch stattfindet, wahrscheinlich, dass sie nicht einfach recitirt sondern von den Tönen der Flöte begleitet worden sind.

Dritter Kommos.

879—960.

Es entsprechen sich in diesem Kommos 879—914 ∽ 925—960, und innerhalb dieser antistrophischen Partie sind wieder zwei gesonderte Stücke, ein lyrisches Strophenpaar 879—890 ∽ 925—936 und ein Wechselgespräch zwischen der Tekmessa und einzelnen Choreuten 891—914 ∽ 937—960 zu unterscheiden.

Die lyrischen Strophen.

879—890 ∽ 925—936.

In der Strophe bittet der Chor die Fischer, die Berg- und Flussnymphen, ihm zu zeigen, wo Aias weile. In der Antistrophe, die hier wie auch sonst oft durch einen längeren Zwischenraum von der Strophe getrennt ist und erst eintritt, als man den Leichnam des Aias bereits gefunden hat, äussert sich der Chor dahin, nun erst merke er, warum Aias Tag und Nacht so geklagt und den Atriden so sehr gezürnt habe.

Die Metra sind fast durchweg dochmische, und es liegt daher nahe (S. oben S. 42) an Einzelchoreuten zu denken. Allein jede der beiden Strophen enthält nur einen Hauptgedanken, und die kleineren Einschnitte, die vorliegen, entsprechen sich nicht; eine Vertheilung unter viele Einzelne ist also unmöglich. Nun könnte man, um die sonst in komma-

tischen Partien und noch dazu bei Dochmien gewöhnliche Einzahl zu wahren, Halbchorführer ansetzen. Aber auch das ist hier nicht erlaubt. Der Chorführer hat so eben die Epiparodos geschlossen und damit das zweite Mal, allerdings noch mit Fug und Recht, das Wort ergriffen. Jetzt folgt eine dem Sinn, dem Metrum, dem ganzen Charakter nach völlig verschiedene, rein lyrische Partie, und die sollte er auch wieder vortragen? Und dann sollte er im Folgenden wieder als einzelner Choreut in der kommatischen Wechselrede auftreten? Das wäre unerhört, das würde allen Rhythmus durchbrechen und alle Uebersicht unmöglich machen.

Für ein Lied des gesammten Chors erklären das Strophenpaar Nauck, Wolff u. A. Sie berufen sich für diese Ansicht auf das Scholion zu Vs. 879: *ὅλος ὁ χορὸς εἰς ἓν συνελθὼν ταῦτά φησιν.*

Allein auf solche Zeugnisse ist im allgemeinen nicht viel zu geben, und dann ist es hier leicht einzusehen, wie der Scholiast zu seiner Vorstellung gekommen ist. Er erinnert sich, dass der Chor vorher in zwei Hälften getheilt war, dass diese Hälften von verschiedenen Seiten her, also unabhängig und getrennt von einander, eintreten, und dass sie sich nun wieder auf dem einen Punkte, der Orchestra, zum alten Gesammtchore vereinigen; darum schreibt er: *ὅλος ὁ χορὸς εἰς ἓν συνελθών.*

Nicht dem Gesammtchore, sondern Halbchören sind die Strophen zu überweisen. Das war bereits die Ansicht von G. Hermann. Er schreibt zu Vs. 880: servavi chori notationem, etsi hae iambis permixtae strophae inter hemichoria distributae fuerunt. Es verlangen aber, wie wir öfter gesehen haben, respondirende Strophen in der Regel zwei Gruppen. Und dann ist im Inhalt ein den veränderten Verhältnissen Rechnung tragender Parallelismus nicht zu verkennen. Dort wird der vermisste Aias gesucht, hier der gefundene beklagt.

Die dochmischen Strophen werden gesungen worden sein, da sie nicht rein gehalten sind und auch nicht Einzelnen zufallen. Dabei haben auch noch orchestische Bewegungen stattgefunden.

Die rein kommatische Partie.

891—914 ∽ 937—960.

Tekmessa findet hinter der Bühne den Leichnam, erregt die Aufmerksamkeit des Chores durch ihr Geschrei und hervortretend bricht sie dann mit den einzelnen Choreuten abwechselnd in heftige Klagen aus.

Dass hier wieder alle zwölf Mitglieder des Chors beschäftigt sind, liegt auf der Hand. In den beiden antistrophischen Partien finden sich je sechs getrennte Kommata des Chors vor, und dieselben bestehen zumeist, was zu beachten ist, aus dochmischen Versen und iambischen Trimetern.

Das Auftreten aller zwölf Choreuten hat Wolff wieder richtig erkannt, nur mit seiner Anordnung bin ich nicht einverstanden. Er schreibt zu Vs. 891: „Die Choreuten sprechen in der früheren Reihenfolge; die des vorherigen zweiten Halbchors haben lauter Fragen, die des ersten in Strophe und Gegenstrophe die lyrischen Abschnitte. In der Strophe sprechen je drei von beiden früheren Hälften, ebenso in der Gegenstrophe. Sie standen also wohl in Reihen zu drei, wie häufig.“ Allein gerade eine Vertheilung, bei der dem einen Halbchor alle lyrischen Partien, dem anderen nur ganz kurze dialogische Fragen zufallen, wäre sehr unsymmetrisch. Dazu liegt gar kein Grund vor, die Halbchöre so wie vorher in der Epiparodos 866 ff. in einander greifen zu lassen. Dort sind sie es, die einander fragen und antworten, darum ist ein Durcheinander, ein Wechsel in der Reihenfolge nothwendig, hier aber ist eine andere Partei in der Person der Tekmessa vertreten, darum brauchen wir nicht von einem Hemichorion zum anderen überzuspringen. Ich schlage also vor, in dem einen Theile die sechs Choreuten des einen, in dem entsprechenden die sechs des anderen Halbchors zu beschäftigen. Dann kommen auf jeden dieselben langen und kurzen, dieselben dialogischen und melischen Partien, dann erst wird dem antistrophischen Verhältnis in gebührender Weise Rechnung getragen.

Es würde sich demnach diese Anordnung empfehlen:

Strophe.

Ἡμιχ. Α.

Tek. ἰώ μοί μοι.
ὁ α' τίνος βοὴ πάραυλος ἐξέβη νάπους;
Tek. ἰὼ τλήμων.
ὁ β' τὴν δουρίληπτον δύσμορον νύμφην ὁρῶ
Τέκμησσαν, οἴκτῳ τῷδε συγκεκραμένην.
Tek. ᾤχωκ', ὄλωλα, διαπεπόρθημαι, φίλοι.
ὁ γ' τί δ' ἔστιν;
Tek. Αἴας ὅδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγὴς
κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχής.
ὁ δ' ὤμοι ἐμῶν νόστων·
ὤμοι, κατέπεφνες, ἄναξ, σὸν
τόνδε συνναύταν, ὦ τάλας·
ὦ ταλαῖφρον γύναι.
Tek. ὡς ὧδε τοῦδ' ἔχοντος αἰάζειν πάρα.
ὁ ε' τίνος ποτ' ἄρ' ἔρξε χειρὶ δύσμορος;
Tek. αὐτὸς πρὸς αὑτοῦ, δῆλον, ἐν γάρ οἱ χθονὶ
πηκτὸν τόδ' ἔγχος περιπετὲς κατηγορεῖ.
ὁ ϛ' ὤμοι ἐμᾶς ἄτας, οἶος ἄρ' αἱμάχθης, ἄφαρκτος φίλων·
ἐγὼ δ' ὁ πάντα κωφὸς, ὁ πάντ' δ' ἄϊδρις, κατημέλησα.
πᾷ πᾷ
κεῖται ὁ δυστράπελος, δυσώνυμος Αἴας;

Antistrophe.

Ἡμιχ. Β.

In genau entsprechender Weise hat

ὁ ζ' 938 χωρεῖ . . .
ὁ η' 940—41 οὐδέν σ' ἀπιστῶ . . .
ὁ θ' 943 ξυναυδῶ.
ὁ ι' 946—949 ὤμοι . . .
ὁ ια' 951 ἄγαν . . .
ὁ ιβ' 954—960 ἦ ῥα κελαινώπαν . . .

In Anbetracht, dass sich die drei ersten Kommata des Chores von den drei letzten durch ihre Kürze und Einfachheit auffallend unterscheiden, hat man ein Recht zu vermuthen, dass je drei allemal zusammengehören und allemal einem ζυγὸν zufallen. Es hat also der Chor während des eigentlichen Kom-

mos die Stellung κατὰ ζυγὰ inne, nur dass diese Stellung hier ganz besonderer Art ist. Denn der Parastates, welcher mit Vs. 938 die kommatische Antistrophe beginnt, steht nicht, wie sonst immer, neben dem Koryphaios in demselben ζυγόν, sondern an der Spitze des zweiten Halbchors. Daraus folgt, dass hier Halbchöre nebeneinander κατὰ ζυγά aufgestellt sind. Bei dieser Anordnung war es auch ein Leichtes aus der Halbchorstellung in die Stellung κατὰ ζυγὰ und aus dieser in jene überzugehen. Ich denke mir die Sache also:

θέατρον.

Lyr. Str.					Kommat. Dial.					
→	→	←	←		↓	↓	↓	↓	↓	↓
→	→	←	←		↓	↓	♦	♀	↓	↓
→	●	←⊙	←							

σκηνή.

In Betreff des Vortrags dieses Kommos lässt sich nur so viel sagen, dass aller Wahrscheinlichkeit nach die iambischen und dochmischen Verse Parakataloge gehabt haben, dass dagegen die kretischen und daktylischen Reihen gesungen worden sind. Tanz hat hierbei schwerlich stattgefunden, nur ist es glaublich, dass der gesammte Chor sich nach vorwärts, der Skene zu bewegte, als der sechste Choreut die Tekmessa fragte: πᾷ πᾷ κεῖται ὁ δυστράπελος δυσώνυμος Αἴας; und erst Halt machte, als sie ihm entgegenrief: οὗτος θεατός κτλ.

Drittes Epeisodion (Schluss).
961—1184.

Teukros erscheint. Als er noch hinter der Skene ist, stösst er einen Klageruf aus. Da gebietet der Koryphaios 975—976 Schweigen und sagt, dass er an der Stimme den Teukros erkannt zu haben glaube. 979 versichert er, dass Aias wirklich todt ist. Als Teukros wehklagt, räumt er 981 ff. ein, dass Grund zur Trauer vorliege. Dann theilt er demselben auf seine Frage mit, dass Eurysakes verlassen bei den Zelten weilt (985). Teukros befiehlt der Tekmessa denselben zu holen, damit er in Sicherheit gebracht werde. 990—91 entledigt sich der Chorführer des ihm vom Aias gewordenen

Auftrags, den Knaben dem Schutze des Teukros zu empfehlen. Hierauf hält Teukros beim Anblick der Leiche eine längere schmerzerfüllte Betrachtung. Der Koryphaios unterbricht dieselbe (1040—43) mit der Mahnung, er solle den Todten schleunigst begraben, denn es nahe einer der Feinde. Und dann sagt er weiter auf Befragen, es sei Menelaos.[1])

Alles was dem Chor von Vs. 975—1045 zufällt, ist dem Chorführer zu einfacher Recitation zu überweisen. Freilich nicht desshalb, wie Wolff meint, weil in Vs. 1044 der Singular *προσλεύσσεις* in Bezug auf ihn gebraucht ist (S. 15), sondern weil es einem einzelnen zukommt mit einem einzelnen zu sprechen, und weil hier überall Functionen des Führers erfüllt werden.

Im folgenden Auftritt herrscht Menelaos den Teukros an und verbietet ihm den Todten zu bestatten. Da ruft ihm der Koryphaios 1091—92 warnend zu, er solle sich nicht am Todten freventlich vergehen. Nicht mehr erbaut ist er von der Erwiederung des Teukros. Auch sie findet er (Vs. 1118—19) zu schroff und rücksichtslos. — Die beiden Helden messen sich hierauf in einem erregten, zum grossen Theil stichomythisch geführten Zwiegespräch, an dessen Schluss Menelaos voller Erbitterung fortgeht, um nunmehr zur offenen Gewalt zu schreiten.

In dem

Anapästischen Schlusshypermetron,

1163—1167,

das sich an diese Scene anschliesst, spricht der Koryphaios die Befürchtung aus, es werde sich ein grosser Streit erheben, und dann treibt er den Teukros an so schnell als möglich ein Grab zu graben und den Aias darin zu bergen.

Sowohl wegen dieses Inhaltes — es wird ein dringender Rath gegeben — als auch wegen des Metrums — anapästisches System — ist am Vortrage und zwar am melodrama-

1) Weil Teukros noch mit dem Leichnam des Aias beschäftigt dem Publikum zugewandt war, so konnte er den eintretenden Menelaos nicht so früh sehen als der Chor.

tischen Vortrage des Koryphaios nicht zu zweifeln. S. oben S. 54. Während desselben verlässt Menelaos in gemessenem Schritte die Bühne.[1])

Es treten dann Tekmessa und Eurysakes auf und lassen sich auf Anordnung des Teukros als Schutzflehende neben dem Leichnam nieder. Teukros selbst entfernt sich, um einen Ort zum Begräbnis zu suchen, und überträgt für die Zeit seiner Abwesenheit den Todten und die beiden Hinterbliebenen der Obhut der Choreuten. Er bedient sich dabei eines ungewöhnlichen Ausdrucks: *ὑμεῖς τε μὴ γυναῖκες ἀντ' ἀνδρῶν πέλας | παρέστατ', ἀλλ' ἀρήγετ'* ....

Der Scholiast bemerkt dazu: *καλῶς ἐγείρει τοὺς στρατιώτας πρὸς βοήθειαν· τὸν δὲ παῖδα πρὸς οἶκτον προβάλλεται καθ' ἡλικίαν.* Aber das ist nur zur Hälfte wahr. Die Form der Aufforderung enthält zugleich einen Tadel; offenbar hat sich der Chor nach der Auffassung des Teukros in der Scene mit Menelaos nicht energisch, nicht männlich genug benommen, daher die Schärfe im Ausdruck.

Nachdem Teukros die Bühne verlassen und Tekmessa und Eurysakes sich neben der Leiche niedergelassen haben, beginnt der Chor

Das dritte Stasimon.
1185—1222.

Des Chor klagt über die Mühsale des Krieges (Str. *α'*), und verwünscht den, der das Volk der Hellenen zu den Waffen hat greifen lassen (Antistr. *α'*); von allen Freuden und Genüssen des Lebens habe er nichts, er lagere im Freien,

1) Ueber die Schlussanapästen s. Westph., Metr. 415 ff. Sophokles verwendet sie am Ende einer Scene inmitten des Stückes ausser hier nur noch Antig. 929. Myriantheus bestreitet S. 115, dass das anapästische Hypermetron hier dazu bestimmt sei, das Abtreten des Menelaos zu begleiten. Denn bereits 1159 sage derselbe, dass er fortgehe, und dann folgten erst noch zwei Trimeter des Teukros, ehe der Koryphaios die Anapästen anstimme. Allein Menel. sagt *ἄπειμι*, ich werde gehen, und mit seinen Versen bestärkt ihn Teukros in diesem Entschluss, es ist also sehr wahrscheinlich, dass er erst zu den Anapästen hinweggeht.

sein Haar netze der Thau (Antistr. β'), nun sei ihm auch sein letzter Schutz entrissen, Aias sei todt; dass er doch bei Sunium wäre und Athen begrüssen könnte. — Man sieht, es ist das eine sehr symmetrische Vertheilung des Stoffes auf die zwei Strophenpaare: im ersten die Noth des Krieges im allgemeinen, im zweiten ihre Leiden im besonderen. Da wäre es sehr erwünscht, wenn man dem einen Halbchore das eine, dem anderen das zweite Strophenpaar überweisen könnte. Und das geht, man braucht nur je eine Strophe je einem ζυγόν zu übergeben, so dass sich allemal die zwei ζυγά eines ἡμιχόριον mit dem Vortrage respondirender Strophen entsprechen.

Aber auch mit dieser Vertheilung werden wir uns noch nicht zufrieden geben dürfen. Schon Wolff hat die Vermuthung geäussert, es möchte dieser Gesang auf die zwölf Choreuten einzeln vertheilt gewesen sein, nur hat er die Vermuthung nicht richtig begründet und ausgeführt.

Am klarsten liegt die Sache im zweiten Strophenpaar. Hier finden sich drei selbständige rhythmische Perioden (s. Gleditsch), die erste 1199—1201 ∽ 1211—1213 (choriambisch), die zweite 1202—1204 ∽ 1214—1216 (choriambisch), die dritte 1205—1210 ∽ 1217—1222 (glykoneisch); diese rhythmisch gesonderten Abschnitte bilden gleichzeitig dem Inhalt und der Interpunction nach selbständige Kola, die Annahme von Einzelchoreuten und zwar von $2 \times 3 = 6$ drängt sich also förmlich auf. Dann aber ist man berechtigt, auch an das Auftreten von $2 \times 3 = 6$ Choreuten im ersten Strophenpaar zu denken. Nun springt hier allerdings eine Sechszahl nicht gleich in die Augen, aber eine nähere Betrachtung der Antistrophe α' lehrt sie doch finden. Der erste Abschnitt reicht bis κοινὸν Ἄρη, nicht bis πολύκοινον Ἅιδαν, wie Wolff meint. Denn hier abgeschnitten hat der Gedanke gar keinen Sinn, er entbehrt des Subjects, das kann und darf ein anderer Choreut nicht hinzufügen, da er nicht weiss, was der erste sagen will; bei κοινὸν Ἄρη aber liegt der Gedanke klar und abgeschlossen vor, und es ist hier ein Kolon zu setzen. Alsdann folgt in den Worten ἰὼ πόνοι πρόγονοι πόνων ein „ausser-

halb der grammatischen Verbindung stehender Ausruf, der ebenfalls ein selbständiges Glied bildet und einen neuen Sänger zulässt; zuletzt nimmt ein Dritter mit dem Ausspruch κεῖνος γὰρ ἔπεμσεν ἀνθρώποις das Ganze motivirend wieder auf.

Damit ist die Eintheilung der Strophe von selbst gegeben, und man muss einräumen, dass sie sich ohne allen Zwang einführen lässt. Bei ἐπάγων geht die Frage: „Wann schliesst sich für mich die Reihe der Plagen?" zu Ende. Die folgende Zeile muss ein selbständiges Kolon sein; in der Lesart des Laur. ἀνὰ τὰν εὐρώδη Τροίαν (die übrigens auch metrisch betrachtet nicht richtig sein kann), und in den verschiedenen Verbesserungen der Gelehrten ist sie es nicht, denn sie alle enthalten nur den Gedanken „über das weite oder das neblige Gebiet von Troja hin," ein Zusatz, der vom vorhergehenden ἐπάγων nicht zu trennen wäre, also keinerlei Selbständigkeit hätte. Welcher Art aber die gewünschte Selbständigkeit sein muss, ersieht man aus der letzten Zeile. Die kraftvollen Worte: δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων stehen zu dem Hauptgedanken der Strophe im Verhältnis einer Apposition; das Τροίᾳ in der vorletzten Zeile weist auf einen Gegensatz zu Ἑλλάνων hin, es muss also hier ebenfalls ein kerniger, zum folgenden gegensätzlich, zum vorhergehenden appositiv gestellter Gedanke gestanden haben, und der wird durch die geistvolle Conjectur von M. Seyffert ἄνατον εὐρυεδεῖ Τροίᾳ gewonnen. Es singt dann der erste Choreut: wann werden meine vielen Leiden enden? Der zweite: dem weiten Troja bringen sie keinen Schaden; der dritte: den Griechen aber sind sie eine grosse Schmach.

Die beiden Strophenpaare wären demnach also abzutheilen:

Ἡμιχ. Α.

Str. α'.

ζυγ. 1.

ὁ α' 1185—1188 (τίς — ἐπάγων).
ὁ β' 1190 (ἄνατον — Τροίᾳ).
ὁ γ' 1191 (δύστανον — Ἑλλάνων).

Antistr. α'.

ζυγ. 2.

ὁ δ' 1192—95 (ὄφελε — Ἄρη).
ὁ ε' 1196 (ἰὼ — πόνων).
ὁ ϛ' 1198 (κεῖνος — ἀνθρώπους).

Ἡμιχ. Β.

Str. β'.

ζυγ. 3.

ὁ ζ' 1199—1201 (ἐκεῖνος — ὁμιλεῖν).
ὁ η' 1202—1204 (οὔτε — ἰαύειν).
ὁ θ' 1205—1210 (ἐρώτων — Τροίας).

Antistr. β'.

ζυγ. 4.

ὁ ι' 1211—1213 (καὶ — Αἴας).
ὁ ια' 1214—1216 (νῦν — ἐπέσται).
ὁ ιβ' 1217—1222 (γενοίμαν — Ἀθάνας).

Selbstverständlich sind diese logaödischen oder choriambisch-logaödischen Verse gesungen und von der entsprechenden Orchesis begleitet worden. Welcher Art dieselbe war, wage ich nicht zu bestimmen. Nur die Vermuthung darf ich aussprechen, dass sich nicht Halbchor und Halbchor im Singen und Tanzen das Widerpart halten, sondern ζυγόν und ζυγόν von demselben Hemichorion.

Sind meine Ausführungen richtig, so haben wir hier die seltene Erscheinung eines unter Einzelchoreuten vertheilten Stasimon. Dieselbe ist aber hier um so weniger befremdend, als sich das Lied nach seinem klagenden Ton und nach seinen kurzen und selbständigen Gliedern der Natur eines Kommos auffallend nähert. Für die Wahrscheinlichkeit meiner Darstellung kann ich mich schliesslich noch auf den Gleichklang in τέρψιν ὁμιλεῖν und τέρψιν ἰαύειν berufen, welche Ausdrücke am Ende selbständiger Kola stehen und als Stichwörter den nun einfallenden Sängern einen Wink zu geben bestimmt waren.[1])

1) Wenn irgendwo, so wird mir bei diesem Chorlied der Vorwurf nicht erspart bleiben, viel zu künstlich getheilt, vielleicht gar barbarisch zerrissen zu haben. Ich selber kann mich eines Gefühls der Bangigkeit

Die Exodos.

1223—1420.

Teukros kehrt zurück und meldet die Ankunft des Agamemnon. Dieser erscheint mit seinen Begleitern, bezeichnet den Teukros als einen verächtlichen Sclaven und fordert ihn auf einen freien Mann für sich reden zu lassen. Da räth ihnen beiden der Chorführer in zwei iambischen Trimetern 1264—65 Mass zu halten und verständig zu sein; das sei das beste, was er ihnen sagen könne.

Nach der scharfen Erwiederung des Teukros sieht der Koryphaios den Odysseus kommen, und indem er ihm Vs. 1316—17 zuruft, er komme zur rechten Zeit, wenn anders er versöhnen und nicht zum Streit ermuntern wolle, gibt er deutlich zu verstehen, dass er den Streit sehr gern geschlichtet sähe.

Odysseus weiss den Agamemnon zu bestimmen, die Bestattung des Helden zuzulassen. Darob preist ihn der Koryphaios 1374—75 als einen weisen und verständigen Mann, und der sei ein Thor, der das in Abrede stelle. So gibt er seine Freude über die Beilegung des Conflictes zu erkennen.

Das Anerbieten des Odysseus, beim Begräbnis behülflich zu sein, lehnt Teukros ab; nur Freunde sollen den Aias bestatten. Darum fordert er in den Anapästen, womit er den Abzug einleitet, die Choreuten auf, eilig wegzugehen und theils eine tiefe Gruft zu graben, theils Wasser für die heiligen Handlungen zu wärmen, theils die Waffen aus dem Zelte zu holen (*ἀλλ' οἱ μὲν — τοὶ δὲ — μία δὲ .. ἴλη . . .*) Hierauf hebt er mit dem kleinen Eurysakes den Leichnam empor und fährt dann fort:

. . ἀλλ' ἄγε πᾶς, φίλος ὅστις ἀνὴρ
φησὶ παρεῖναι, σούσθω, βάτω,
τῷδ' ἀνδρὶ πονῶν τῷ πάντ' ἀγαθῷ
κοὐδενί πω λῴονι θνητῶν.

---

nicht erwehren, weil es eben das einzige Beispiel ist, dass ein Stasimon von allen einzelnen Choreuten im Wechsel des Gesanges vorgetragen wird. So sehe man immerhin meine auf Wolff's Vorgang gestützte Eintheilung nur als Versuch an. Dass aber dieser Versuch viel, sehr viel für sich hat, erhellt, denke ich, aus meiner Darstellung zur Genüge.

Wen meint er damit? Offenbar wieder die Choreuten, denn andere befreundete Männer (man merke übrigens wieder auf den leisen Vorwurf, der in φησί liegt) sind nicht zugegen. Ist das aber der Fall, dann muss weiter angenommen werden, dass der Chor bei diesen Versen auf der Bühne steht und sich von da aus dem Leichenzuge anschliesst. Denn in Marsch gesetzt hat er sich bereits bei 1404, er muss dem gemessenen Befehle des Herrn (ταχύνετε) nachkommen, und für seinen Marsch sprechen auch die Marschanapästen des Teukros.[1]) Einem der Ausgänge der Orchestra darf er sich aber nicht zugewendet haben, sonst könnte nicht gesagt sein φησὶ παρεῖναι, und er könnte nicht von neuem mit so starken Ausdrücken wie σούσθω, βάτω zur Eile angetrieben werden. Es bleibt nichts übrig, als ihn die Bühne besteigen und dort beim Anblick der Leiche einen Augenblick verweilen zu lassen. Diese momentane Rast gibt dem Teukros Gelegenheit zu einer zweiten stärkeren Aufmunterung. Der Leichnam wird dann weggetragen,[2]) der Chor schliesst sich an, ein stattliches Leichengefolge bildend. Offenbar war dies der Zweck des Dichters, als er den Chor die Bühne besteigen liess, den Schluss feierlich und ergreifend zu gestalten. Dies letzte nimmt auch bereits der Scholiast an. Denn indem er zu Vs. 1418 schreibt: ταῦτα δὲ ἅμα λέγοντες προπέμπουσι τὸν νεκρόν, καὶ γίνεται ἔξοδος πρέπουσα τῷ λειψάνῳ, kann er nur sagen wollen, dass der Chor der Leiche folgt, er bestätigt aber damit meine ganze Auffassung dieser Stelle.[3])

---

1) S. Wolff, Myriantheus und Christ, Metr. S. 286.

2) Und zwar nach rechts, nach dem Zelte hin. Von hier sollte der Chor die Geräthe und Waffen holen, dort, oder doch in der Richtung dahin, musste also auch das Grab aufgeworfen sein. Es geht das auch daraus hervor, dass Teukros, während er eine Grabstelle suchte, die Atriden kommen sah, und die kamen von rechts her.

3) Vielleicht hält der eine oder der andere den von mir angenommenen Aufmarsch des Chors auf der Bühne nicht für hinreichend motivirt. Man könnte einwerfen, die Befehle des Teukros seien an seine dienende Begleitung gerichtet. Eine solche war da, versteht sich, es waren auch Tekmessa und Eurysakes da, aber sie alle kann Teukros nicht als solche anreden, die Freunde sein wollen. Denn es ist sicher verfehlt die Worte φίλος ὅστις ἀνὴρ | φησὶ παρεῖναι für einfach formelhaft

Das *μέλος ἐξόδιον*.

1418—1420.

Auf die anapästischen Systeme des Teukros (zwei in der gewöhnlichen, drei in der Wolff'schen Abtheilung) folgt zum Schluss ein aus nur drei Kolen bestehendes anapästisches System des Chors. Es wird darin der allbekannte, öfter wiederholte [1]) Gedanke ausgesprochen, dass die Menschen wohl vieles durch Erfahrung kennen lernen, dass sie aber vorher kurzsichtig sind und nicht in die Zukunft zu schauen vermögen. [2])

In dem Scholion, das ich kurz vorher citirt habe, werden diese Verse dem Gesammtchor zugewiesen. Das ist falsch. Es trägt sie der Koryphaios vor, gerade so wie die Anapästen in der Parodos und das Schlusshypermetron 1163 ff. Die Gründe dafür sind früher angegeben. Hier könnte noch geltend gemacht werden, dass der Rede des einen (des Teukros) die Rede eines anderen (des Koryphaios) am besten sich anschliesst. Uebrigens gehören diese Systeme ganz ebenso wie die Eintrittsanapästen in das Mittelgebiet der Parakataloge.

Rückblick.

Den Chor bilden zwölf Salaminische Krieger, die mit aller Treue an ihrem Führer Aias hängen und mit wärmster Theilnahme seine Geschicke verfolgen. Es ist die Sorge um ihn, welche sie antreibt zu kommen, um an Ort und Stelle Erkundigungen einzuziehen; für ihn beten sie zu den Göttern im Glück und Unglück, ihm gilt ihre Freude, ihm ihr Schmerz, und sie sind bereit ihm auf alle Weise zu helfen.

---

zu erklären, die frühere Beurtheilung des Chors von Seiten des Teukros lässt das nicht zu. Wie ich, so legt auch Wolff Gewicht auf das *φησί*; er schreibt: wer es von sich sagt, bestätige es auch jetzt durch die That.

1) Vrgl. Antig. 1158 ff. und das Fragment bei Stobaios XXII, 32.

2) Der Gedanke ist unzweifelhaft richtig, und der Chor selbst hat die Wahrheit desselben so eben erfahren. Man begreift demnach nicht, wie Rapp (Gesch. d. gr. Schausp. S. 54) sagen kann, sonderbarer Weise schliesse das Stück mit einem Chorwort, das einen derben Unglauben an die Seherkunst ausspreche.

Aber der guten Absicht entspricht die That nicht ganz. Dem Vermögen des Chors sind Schranken gezogen, über die er nicht hinaus kann und die er nicht durchbrechen darf, wenn anders die volle tragische Wirkung erreicht werden soll. Der Chor sieht nicht so scharf, dass er die List des Helden durchschaut, er könnte sie sonst hintertreiben und der Handlung eine andere Richtung geben; er lässt sich täuschen wie Tekmessa, ahnungslos wiegt er sich in süssen Hoffnungen und steht so durchaus nicht über dem Conflict. Wo es gilt vor Ueberhebung und Vermessenheit zu warnen, Streitende zu versöhnen und Frieden zu stiften, da lässt er es an milden Worten nicht fehlen. Auch sind seine Lieder durch Lebhaftigkeit, edle Gesinnung und Gemüthstiefe gleich ausgezeichnet, und es spiegeln sich in ihnen die Vorgänge der Bühne mit solcher Treue wieder, dass wir durch sie allemal in die rechte, der augenblicklichen Lage entsprechende Stimmung versetzt werden, freilich ohne klar sehen zu lernen.

Aber an Thatkraft fehlt es dem Chor. So wenig er Anstalt trifft dem lebenden Aias zu helfen, wie er das selber eingesteht, so wenig nimmt er sich des Todten kraftvoll an, was ihm Teukros zweimal leise tadelnd vorhält. Er hat ein zu starkes Bewusstsein von seiner Schwäche und Ohnmacht den Atriden gegenüber, und aus diesem Bewusstsein heraus erwächst jene Unselbständigkeit, die ihn nicht selbst Hand anlegen, sondern von Anderen, zuletzt vom Odysseus Rettung erwarten lässt, erwächst jenes Gefühl von Verlassenheit, das sich so oft und in so klagenden Tönen Luft macht, erwächst jene grell hervortretende Sorge für seine eigenen Interessen.

Und doch ist gerade in Bezug auf handelndes Auftreten des Chors der Aias ein sehr merkwürdiges Stück. Ich will nicht davon sprechen, dass es der Chor ist, welcher das Zelt öffnen lässt, auch nicht davon, dass er den Teukros zu grösserer Eile antreibt, als es gilt den Aias zu begraben, aber das ist etwas Eigenthümliches und Fesselndes an diesem Chore, dass er die mannigfaltigsten Vertheilungen und Aufstellungen seiner Glieder vornimmt und in Bezug auf sein Gehen und Kommen eine grosse Beweglichkeit entfaltet. Ein zweimaliger Einzug, und jeder von besonderer Art und Wirkung, ein zwei-

maliger Auszug und der letzte über die Bühne, Tänze vom allerverschiedensten, dem ruhigsten und dem leidenschaftlichsten Charakter, Stellungen κατὰ στοίχους, κατὰ ζυγά, in Halbchören und Glied hinter Glied, das alles findet sich in diesem Stücke und zwar alles an rechter Stelle und auf das beste motivirt, und so hat man Ursache den Sophokleischen Aias in chorischer und den Chor des Stückes wieder in scenischer Beziehung besonders zu schätzen.

II. Antigone.[1]

Der Prologos.

1—99.

Der Prologos besteht aus dem Zwiegespräch der beiden Schwestern Antigone und Ismene. Antigone ist entschlossen dem ausdrücklichen Verbot des Königs zuwider den Leichnam ihres Bruders Polyneikes zu bestatten. Sie wünscht, dass ihr Ismene bei diesem frommen Werke helfe. Vergebens; die zartere Ismene schrickt vor einem solchen Wagnis zurück. So schreitet Antigone allein zur That. Sie entfernt sich durch die linke obere Parodos, Ismene aber kehrt in den Palast zurück.

Die Parodos.

100—161.

Sie besteht aus zwei logaödischen Strophenpaaren und zwei Paaren respondirender anapästischer Systeme, welche in der Weise geordnet sind, dass auf Str. α′ Syst. α′, auf Antistr. α′ Antisyst. α′, auf Str. β′ Syst. β′, auf Antistr. β′ Antisyst. β′ folgt.

Diese Anordnung ist eine sehr ungewöhnliche, insolentior est eius compositio, sagt Hermann, aber sehr regelrechte und durchweg eurhythmische. Denn dass auch die beiden letzten anapästischen Hypermetra sich entsprechen, dass nur in 156

1) Die Antigone wird in das Jahr 442 zu setzen sein und ist ohne Zweifel die zweitälteste der uns erhaltenen Sophokleischen Tragödien. Von Seiten des chorischen Theiles spricht für eine frühe Aufführung der grosse Umfang der Lyrik (von 1353 Versen sind 467 melische, also mehr als ein Drittel), und dann das Vorkommen von Schlussanapästen 929 ff. inmitten des Stückes, wie es bei Sophokles nur noch im Aias der Fall ist.

etwas ausgefallen ist, das darf jetzt wohl für ausgemacht gelten.[1])

Wer sind die Choreuten und wesshalb kommen sie? Es sind, wie sie selber 160 ff. sagen, vornehme Thebanische Greise, die der König durch Herolde zu einer Versammlung berufen hat. Als Bürger der Stadt nahen sie von rechts her. Der Scholiast, welcher weiss, dass das Auftreten eines Chores Wahrscheinlichkeit für sich haben muss,[2]) ist von der Art und Weise, wie hier der Chor sein Erscheinen motivirt, in besonderem Grade entzückt, und mit Recht; er schreibt zu 155: *ἄριστα καὶ μεγαλοφρόνως διεσκεύασται αὐτῷ ὁ Χορός· ἕτερος γὰρ ἂν ταῦτα πρῶτον εἰσήγαγεν, ὅτι ἡμεῖς συνήχθημεν ὑπὸ Κρέοντος· χαρίεν δὲ τὸ πρῶτον μὲν εὐχὴν αὐτοὺς ποιήσασθαι, ἑξῆς δὲ δηλῶσαι ὑπὸ τίνος συνηθροίσθησαν.* Wenn es bei Nauck S. 9 heisst, die Berufung des Chores sei schon 33 ff. erwähnt worden, so ist das falsch und wird durch die Erklärung jener Stelle im Commentar selbst widerlegt.[3])

Schwieriger ist es zu sagen, wann und wie der Chor einrückt. Nach dem Abgange beider Bühnenpersonen, versteht sich; aber ehe er das Lied anstimmt, oder während der ersten Strophen und Systeme, oder allein zu den Klängen der Anapästen? Alle drei Ansichten sind aufgestellt worden, die erste von Wolff in seinem Commentar, die zweite von Brambach, Metr. Stud. S. 141, die dritte von Myriantheus S. 81.

Was zunächst den stillen Einzug anbetrifft, für den sich Wolff entscheidet, so habe ich einen solchen schon bei einer früheren Gelegenheit für unwahrscheinlich erklärt.[4]) Hier führt jene Annahme zu vielen Unzuträglichkeiten. Die Bühne ist leer, die Augen des Publikums sind auf die Orchestra gerichtet, würde es da nicht unnatürlich sein, wenn der ein-

1) Dagegen erklärt Brambach, Metr. Stud. 144, es dürfe nicht auffallen, wenn in der sonst so exact gegliederten Parodos die anapästischen Systeme unsymmetrisch gebaut seien.

2) *καὶ τὰς προφάσεις τῆς εἰσόδου τῶν Χορῶν πιθανὰς εἶναι δεῖ.*

3) Warum der Chor hier aus Greisen und nicht aus Jungfrauen, Altersgenossinnen der Antigone besteht, ist bereits oben S. 2 f. gezeigt worden.

4) S. 30.

ziehende Chor gänzlich schwiege und der lauschenden Menge keinerlei Befriedigung gewährte? Doch nehmen wir einmal an, der Chor verhalte sich stumm bei seiner Ankunft, so weiss man nicht, welches Benehmen man erwarten soll. Bleibt er ruhig und kalt, so stimmt das nicht zu der hohen Freude, die er im gleich folgenden Liede verräth; gesticulirt er lebhaft, wie Wolff annimmt, so will das Greisen wenig anstehen. Es ist also ein stiller Einzug hier nicht am Platze.

Die Brambachsche Darstellung ist gleichfalls unhaltbar. Myriantheus hat mit Recht dagegen eingewandt, dass wenn wir beide Rhythmen, die Logaöden und die Anapästen, hier den Marsch begleiten liessen, dass dann bei der Verschiedenheit des Tactes ein sehr ungleichmässiger Marsch herauskommen würde. Der schroffe Wechsel der Metra verlangt mit aller Bestimmtheit einen Unterschied in der Bewegung.

Ich pflichte in der Hauptsache Myriantheus bei, der von dem richtigen Satze ausgeht, dass die Anapästen die eigentlichen Marschrhythmen sind, und dass sie also, wenn sie in der Parodos stehen, den Einzug zu begleiten haben. Man denke an die Aischyleischen Stücke und an den Aias des Sophokles. Nur liegt in der Antigone die Sache ein wenig anders. Die Anapästen stehen weder an der Spitze des Einzugsliedes, noch sind sie, was der Marsch eigentlich erfordert, zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt. Im Philoktet wiederholt sich diese Erscheinung. Ueber die Entstehung derselben hat sich Kock [1]) treffend also ausgelassen: „Danach würde die früheste Art der Parodos die sein, in welcher trochäische und anapästische Systeme die metrische Form des Gesanges bilden. Um die Einförmigkeit dieser Art des Einzugsliedes zu vermannichfaltigen, kamen die Dichter auf den Gedanken, in jene trochäischen und anapästischen Systeme antistrophisch geordnete Gesänge in rein melischen Formen einzuschieben, bei deren Vortrag dann der Chor, um sich den in dem grossen Raum des Theaters zerstreuten Zuschauergruppen besser zu zeigen, stehen blieb (?), während er bei dem Beginn neuer anapästischer oder trochäischer Systeme

1) Ueber die Parodos S. 15.

wiederum vorwärts schritt, um bei dem Wiedereintritt melischer Formen anderswo anzuhalten. In der Natur der Sache war es begründet, dass man nach und nach die erwähnten Systeme selbst, mit denen die antistrophisch geordneten Gesänge verbunden waren, gleichfalls nach den Gesetzen der strophischen Symmetrie baute.“ Diese Sätze passen, wie man sieht, genau auf unsere Parodos. Dieselbe besteht aus respondirenden Strophen und Systemen, und während der Chor zu den Systemen auf der Orchestra marschirt, macht er während der Strophen Halt, doch sicherlich nicht um still zu stehen, diese Annahme schliessen der jubelnde Inhalt und die lebendige Form gleichmässig aus, sondern um orchestische Bewegungen auszuführen. Freilich gleich an der εἴσοδος hat der Chor noch nicht gesungen, was Myriantheus annimmt, denn hier konnte er nicht zum Gesange tanzen; die eigentliche Orchestra musste er erst erreicht haben, und nun begann er seinen Tanz und seinen Parademarsch zu den Klängen der Parodos.

An eine Zerstückelung der Strophen und Systeme behufs Vertheilung an Einzelchoreuten ist nicht entfernt zu denken. Jedes Kolon ist aus einem Gusse, und die kleinen Einschnitte in ihnen fallen nicht auf entsprechende Stellen. Auch ein Vortrag durch Halbchöre resp. Halbchorführer, wie er durch die dichotomische Gliederung nahe gelegt wird, ist unzulässig. Denn einmal wechseln Marsch und Tanz so oft mit einander ab, dass der Chor in einem fort seine Stellungen zu wechseln gehabt hätte, wollte man ihn jetzt als Gesammtchor marschiren, dann in Halbchören tanzen lassen. Zweitens fehlt die Responsion im Inhalt der antistrophischen Theile; der Gedanke entwickelt sich durch alle Abschnitte hindurch folgerichtig weiter, und zwar in der Weise, dass in den Systemen mehr erläutert und begründet wird, was in den Strophen gesagt ist. Der Chor begrüsst die Siegessonne, frohlockt über den Ausgang des Kampfes, schildert den Verlauf desselben, dankt den Göttern für ihren Beistand und verkündet zuletzt, warum er gekommen ist und dass der König nahet.

Es bleibt also, da weder viele Einzelchoreuten noch Halbchöre zulässig sind, für die S t r o p h e n der G e s a m m t c h o r, für

die Anapästen der Koryphaios übrig.[1]) Dies scheint auch die Ansicht G. Hermanns gewesen zu sein, welcher zu 156 schreibt: est enim insolentior eius compositio, cum partim ex canticis chori, partim e coryphaei anapaestis constet.

Dass Tanz zu den Strophen stattgefunden hat, ist nicht zu bezweifeln. Es ergibt sich das ebenso aus dem Inhalt wie aus dem Charakter der Metra. Hier wie dort Jubel und Freude, rasche Beweglichkeit, leichtbeschwingte Haltung. Auch ist es sicher nicht ohne Bedeutung, dass 152 ff. Bakchos selbst, der Erschütterer Thebens, gebeten wird, der Anführer zu sein bei den nächtlichen Reigentänzen an den Altären der Götter.

Der Vortrag der Anapästen besteht in Declamation zu den Tönen der Flöte. Dabei findet der Marsch statt. Während des letzten Hypermetrons[2]) kommt Kreon aus dem Palaste, der Chor aber ordnet sich *κατὰ στοίχους* der Bühne gegenüber.

Erstes Epeisodion.

162—331.

Kreon tritt auf und setzt die Choreuten, deren hohe Verdienste um den Thebanischen Königsthron er 164 ff. rühmend hervorhebt, von dem Gebot, das er erlassen, in Kenntnis. 211—214 gesteht ihm der Chorführer das formelle Recht zu, so etwas zu thun, lässt aber doch nicht undeutlich durchmerken, dass er sein Vorgehen nicht billigt.[3]) Ferner wünscht

---

1) Auf letzteren muss man schon daraus schliessen, dass er im Schlusshypermetron die Ankunft Kreons meldet.

2) Dass dieses Hypermetron von der Parodos nicht zu trennen ist, wiewohl es dem Inhalte nach nicht mehr zum Vorhergehenden gehört, hat Brambach S. 150 gezeigt.

Wie man an dieser Stelle zu construiren hat, setzt Bonitz (Sitzungsber. d. K. Acad. d. W., Wien, 23. Bd. S. 353) klar auseinander. Die Worte *νεοχμοῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις* sind nicht mit *τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσων* zu verbinden, weil sonst der Chor selbst schon auf seine eigene Frage Antwort gäbe.

3) So auch Hermann zu 211: chorus non dissimulans aliter se sentire et tamen non audens contradicere regi hoc dicit . . .

er nicht mit der Bewachung der Leiche betraut zu werden, und auf die Aufforderung des Königs, die Beobachtung des Befehles mit zu überwachen, antwortet er ausweichend, Niemand werde so thöricht sein, dass er den Tod suche; 216, 218, 220. Als dann der Wächter von der wunderbaren Bestattung des Polyneikes berichtet hat, hält er dieselbe (278—279) für ein Werk der Götter, erklärt also auch damit wieder, dass er mit den Massnahmen des Königs nicht einverstanden ist. Dadurch zieht er sich einen heftigen Tadel desselben zu.

Dass alle diese Verse vom Chorführer recitirt sein müssen, liegt auf der Hand. Es sind schlichte iambische Trimeter, und der Chorführer hat die Aufgabe, das Zwiegespräch mit der Bühne zu unterhalten. So auch Wecklein zu 215. Auf den Chorführer kann man auch aus 280 ff. schliessen. Hier sagt Kreon: *μὴ 'φευρεθῇς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα. Γέρων* kann er nur einen, nicht eine Mehrzahl nennen. S. oben S. 10. Das gab aber Nauck noch kein Recht S. 11 zu sagen „einer der Choreuten äussert“, denn dieser eine ist sicher der Koryphaios. Nur Halbchorführer könnten noch in Betracht kommen, aber es weist nichts auf sie hin.

Das erste Stasimon.

332—374.

Dasselbe besteht aus zwei logaödischen Strophenpaaren, die sich ihrem Inhalt nach eng an die Handlung des Stückes anlehnen und unter einander im schönsten Parallelismus stehen. Es liegt eine kühne That vor; das gibt dem Chor Veranlassung von der Kühnheit des Menschen und seiner Geisteskraft zu singen; aber mit jener kühnen That ist ein Gesetz verletzt, darum gedenkt er auch der menschlichen Frevel. Soviel vom Zusammenhang mit dem Stück.

Nun zur Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Strophen.

Das Thema des ersten Strophenpaares ist die Herrschaft des Menschen über die Erde und alle Creaturen; das Thema des zweiten die Macht des menschlichen Geistes, seine Erfindungsgabe und seine Hinneigung wie zum Guten so zum Bösen.

So ist jedes Strophenpaar ein Ganzes für sich und jedes besteht wieder deutlich aus zwei Hälften.

Str. α′ handelt von der Herrschaft über Erde und Meer, Antistr. α′ von der Herrschaft über Vögel und Fische, wilde Thiere, Rosse und Stiere.

In Str. β′ wird die sinnige Einrichtung des Lebens und seine Ausschmückung durch Wissenschaft und Kunst gepriesen; in Antistr. β′ wird ausgeführt, dass der Mensch seine Kräfte auch missbraucht und frevelt; mit dem Gesetzlosen aber will der Chor nichts gemein haben.

Was erhellt aus dieser Nebeneinanderstellung der Strophen? Dass je zwei ein Ganzes bilden und darum dem Gesammtchor passend gegeben werden, und dass jede einzelne als die zur anderen gehörige Hälfte den halben Chor fordert.

Es haben sich also während dieses Stasimons Halbchöre auf der Bühne gegenüber gestanden, und jeder von beiden hat seine Strophe gerade so gesungen und getanzt wie der andere, nur auf der entgegengesetzten Seite. So auch Kirchhoff a. a. O. S. 13. Aber Kirchhoff ist viel weiter gegangen; er hat den Tanz bei jedem Stoichos und jedem einzelnen Choreuten bis auf den Tritt genau berechnet. Ich gestehe offen, ihm nicht folgen zu können, und was ich im allgemeinen gegen sein Princip einwenden zu müssen glaube, habe ich bereits oben S. 34 mitgetheilt.

Das anapästische Hypermetron.
375—383.

Ist schon das in hohem Grade befremdend, was Kirchhoff über den Vortrag der Strophen sagt, so muss seine Behandlung der Anapästen erst recht in Verwunderung setzen. Er unterscheidet darin fünf Theile und gibt sie den fünf Choreuten des dritten *στοῖχος*, der bei ihm bis jetzt still gestanden hat. Und zwar erhalten:

Α. ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφινοῶ	*πῶς εἰδὼς ἀντιλογήσω*	*Ε.*
Α. τόδε	*τήνδ' οὐκ εἶναι παῖδ' Ἀντιγόνην·*	*Ε.*
Β. ὦ δύστηνος καὶ δυστήνου	*οὐ δή που*	*Δ.*
Β. πατρὸς Οἰδιπόδα τί ποτ';	*σέ γ' ἀπιστοῦσαν τοῖς βασιλείοις.*	*Δ.*

Γ. ἄγουσι νόμοις
Γ. καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες.

Dagegen ist einzuwenden, dass es nicht erlaubt ist, dem einen Choreuten den Anfang, dem andern das Ende eines Satzes, dem einen das Subject, dem andern das Prädicat in den Mund zu legen in einem Falle, wo der zweite gar nicht wissen kann, was der erste hat sagen wollen. Auch fühlt Kirchhoff selber, wie kühn er ist, indem er Zusammengehöriges auseinanderreisst, denn er ist eifrig bestrebt durch Hinweis auf lebhafte Bewegungen und Gebärden der Einzelnen ihr plötzliches Verstummen oder Einsetzen zu motiviren. Aber alle Mühe ist vergebens. Trotz der kleinen Einschnitte enthält das Hypermetron einen einzigen folgerichtig entwickelten Gedanken[1]) und ist, wie das auch Wolff, Wecklein, Gravenhorst u. A. zugeben, und wie es aus analogen Fällen hervorgeht, dem Koryphaios zu überweisen.[2]) Es gehört aber dasselbe zu den sogenannten Eintrittsanapästen, denn während es der Koryphaios recitativisch singt, schreitet Antigone vom Wächter geführt von links her auf die Bühne. Das schliesst jedoch nicht aus, dass auch der Chor marschartige Bewegungen gemacht hat, denn er musste jetzt aus der Halbchorstellung in die κατὰ στοίχους übergehen und sich der Bühne zuwenden. Zum Stasimon gehören diese Anapästen nicht mehr, hier finden sich nach Aristot. Poet. 12 weder Anapästen noch Trochäen.[3])

Der Anblick der Antigone ist es, der den Koryphaios mit Schreck erfüllt; er kann kaum glauben, dass sie es ist; du wirst doch nicht, ruft er entsetzt aus, unverständig gehandelt, das königliche Verbot übertreten und dein Leben gefährdet haben?[4])

---

1) S. meine Bemerkungen über das Hypermetron am Schlusse des zweiten Stasimons.

2) Wie wenig in solchen Fragen auf die Scholien zu geben ist, geht hier wieder daraus hervor, dass von den Sängern der Strophe 349 der Singular εἶπεν, dagegen vom Chorführer, dem Sänger der Anapästen 376, der Plural ὁρῶντες gebraucht ist.

3) S. Kock S. 5.

4) S. Wolff z. d. St.

Zweites Epeisodion.

384 — 581.

Der Wächter fragt nach Kreon; der Chorführer antwortet 386, derselbe komme eben zu gelegener Zeit aus dem Palaste zurück. Es folgt der Bericht des Wächters und das Verhör der Antigone. Als sich diese freimüthig und stolz zu ihrer That bekannt und zuletzt die schroffe Aeusserung gethan hat, wenn du (König) mich für thöricht hältst, so bin ich wohl thöricht in den Augen eines Thoren, da kann der Chorführer nicht umhin 471—72 zu sagen: ihre Art ist ungefügig wie die ihres Vaters; sie versteht nicht dem Unglück nachzugeben. Doch will er sie mit diesen Worten nicht eigentlich tadeln, nur in ihrer Eigenart hinstellen.[1])

Die Widerrede auf der Bühne nimmt ihren Fortgang. Antigone bleibt fest bei ihrer Ueberzeugung, eine gute That gethan zu haben, und fügt 504 ff. hinzu, auch die Choreuten würden sich laut zu ihrer Ansicht bekennen, wenn nicht Furcht ihren Mund verschlösse.

Hierauf folgen in den Handschriften die Verse: *ἀλλ' ἡ τυραννὶς πολλά τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ | κἄξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἃ βούλεται.* Jacob hat sie getilgt und fast alle Interpreten thun jetzt dasselbe. Und so viel ist klar, Antigone kann diese Worte nicht gesprochen haben. Man müsste dann eine Ironie darin finden, wie der Scholiast gethan hat: *οὐκ ἐν ἐπαίνῳ τοῦτο τῆς τυραννίδος· ἀλλ' ἔχει τι εἰρωνείας ὁ λόγος.* Aber dazu berechtigt durchaus nichts, es herrscht vielmehr bitterer Ernst; und selbst wenn man sie so deutete, so gäben sie doch im Munde der Antigone keinen Sinn, weil sie nicht beweisen, was sie beweisen sollen, dass nämlich der Chor vor Furcht schweigt.

Wolff hat die beiden Verse dem Koryphaios gegeben und damit alle Schwierigkeiten gehoben. Der Chor darf nicht schweigen, da sich Antigone auf ihn beruft; das *ἀλλά* ist bestimmt den Vorwurf der Furcht abzulehnen. Auch gewinnt man von den folgenden Aeusserungen Kreons und der

---

1) S. Wolff und Berch, Ztschr. f. G. XXVII, I. S. 2 ff.

Antigone nun erst ein rechtes Verständnis. Man denke daran, mit welcher Entschiedenheit Kreon 280 ff. dem Chor seine schwankende Haltung vorgeworfen hat; so anerkennend, wie er 508 und 510 von ihm spricht, könnte er nicht sprechen, wenn derselbe nicht mittlerweile seine Unterwürfigkeit bezeigt hätte. Und das geschieht in jenen zwei Versen. Und eben diese Aeusserung setzen die Worte der Antigone voraus: *ὁρῶσι χοὖτοι· σοὶ δ' ὑπίλλουσι στόμα.* 504 wirft sie dem Chore sein Schweigen vor, hier nicht mehr. Denn *ὑπίλλειν στόμα* heisst den Mund feige einziehen, mit seiner Rede Jemandem zu Liebe einlenken, wie schon einer der Scholiasten erkannte: *διὰ δὲ σὲ τὸ στόμα συστέλλουσι καὶ σιωπῶσιν, ἢ στρέφουσι τοὺς διὰ τοῦ στόματος λόγους.* Der Koryphaios muss also so eben etwas gesagt haben. Und was sagt er in den beiden Versen? Er weist wie schon 211 ff. zur Erklärung seiner schweigenden Haltung auf die Machtstellung des Herrschers hin, d. h. er erkennt die Macht und das Recht zu gebieten dem Könige zu, mehr nicht; daher ist es möglich, dass beide, Kreon sowohl wie Antigone, in ihm einen Gesinnungsgenossen erblicken können.

Nach 525 tritt Ismene aus dem Palaste. Der Chorführer meldet in einem unter Anwendung der Parakataloge vorgetragenen

Anapästischen Hypermetron,
526 — 530,

ihr Kommen und schildert den tiefen Kummer, der ihre lieblichen Wangen mit Thränen benetzt.

Während dieses Systems schreitet Ismene über die Bühne.

Zu diesen Anapästen macht Boeckh[1]) die Bemerkung: „die der Chorführer in anapästischer Bewegung ankündigt." Dass aber nicht diese, sondern eine tactmässige Bewegung des einschreitenden Schauspielers anzunehmen ist, hat Westphal Metr. 414 Anm. gezeigt.

In dem nun folgenden heftigen Wortwechsel zwischen Kreon, Antigone und Ismene erinnert letztere den König daran,

---

1) Abhandl. d. Berl. Akad. 1824.

dass Antigone die Braut seines Sohnes Haimon sei, Kreon aber erklärt, von einer solchen Braut nichts wissen zu wollen. Dann folgen die Verse 574: ἦ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γάμον; 575: Ἅιδης ὁ παύσων τούσδε τοὺς γάμους ἔφυ (Kreon). 576: δεδογμέν', ὡς ἔοικε, τήνδε κατθανεῖν.

Die Verse 574 und 576 werden in den Handschriften der Ismene gegeben, Boeckh weist sie dem Chore zu. Mit vollem Recht. Ismene hatte schon 568 ganz deutlich gefragt: willst du denn die Braut deines eigenen Sohnes tödten? Und da Kreon antwortet, er werde das thun, so kann nicht dieselbe Ismene die viel schwächere Frage an ihn richten: willst du sie denn deinem Sohne entreissen? So kann nur ein anderer gesprochen haben, und das ist der Koryphaios. Zweitens. Mit Vs. 573 hat Kreon in unsanfter Weise den Mädchen den Mund geschlossen. Sie schweigen. Dagegen darf der Chorführer, der sich vorher der Anerkennung des Königs zu erfreuen hatte, noch einmal leise warnend eingreifen. Wolff meint zwar, (s. Krit. Anhg.), der Einwand und das Mitleid, das in στερήσεις liege, passe nicht für den Chor. Allein das ist ein Irrthum. Dass er sich herausnimmt, Einwände zu machen, haben wir oben bei Vs. 278 ff. gesehen, und wenn er Mitleid für Haimon zeigt, so verfährt er sehr geschickt. Bei seiner eigenthümlichen Mittelstellung möchte er der Antigone helfen und doch dem Könige nicht offen widersprechen. Da fasst er den Punkt ins Auge, in dem sich beider Interessen berühren; soll dein eigener Sohn, so fragt er, einen so grossen Verlust erleiden? Bei dieser Fragestellung konnte der König dem Chore nicht zürnen. Er erwiedert: nicht ich hintertreibe die Ehe, Hades thut es. Der Koryphaios setzt sich diese Aeusserung in die klarere Fassung um, so muss diese da sterben, aber wie um sich zu vergewissern, ob er auch recht gehört und um anzudeuten, dass er gern einen anderen Bescheid vernähme, setzt er hinzu .. ὡς ἔοικε. Ja wohl, sagt darauf Kreon, so ist es; es scheint dir, es scheint mir so. Damit verhöhnt er förmlich die Greise; er thut, als ob sie gerade so dächten wie er, und schneidet ihnen damit alle weiteren Einreden ab.

Auch das Gesetz der Stichomythie führt Wolff ins Treffen. Wie der Chor am Anfange derselben 506 gesprochen habe, so spreche er hier am Schlusse. Indess die Stichomythie, die mit 506 beginnt, ist mittlerweile schon unterbrochen worden (526 ff.), und auch wenn das nicht der Fall wäre, diese äusserlichen und so vielfach irreführenden Gesichtspunkte (s. Kruse, Progr. v. Greifswald O. 1875) müssen hinter Gründen zurückstehen, die aus der Sache selbst hergeleitet werden. Und solche glaube ich beigebracht zu haben.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass auch G. Hermann 574 u. 576 der Ismene zuweist, und zwar letzteren aus folgendem nicht stichhaltigen Grunde: Cod. Aug. hunc versum tribuit choro, non male, sed tamen contra morem tragoediae. Nam chorus si hic loqueretur, duos minimum versus haberet. (?) Es recitirt also der Koryphaios 574 und 576, wie auch Dind., Nauck, Wecklein u. A. zugeben.

Zweites Stasimon.

582—625.

Kreon hat den Tod der Antigone beschlossen. Das veranlasst den Chor darüber nachzudenken, wie doch das Haus der Labdakiden vor allen anderen Häusern fort und fort von Unglücksschlägen getroffen werde. Aber es gibt nach ihm eine Wechselwirkung von Schuld und Strafe, von Verblendung und Unglück.[1])

Zunächst lehnen sich diese Erwägungen unverkennbar an die That der Antigone an, dann aber zielen sie bestimmter auf das verderbliche Handeln des Kreon: es gilt das namentlich von der zweiten Antistrophe. Darum liess auch der Dichter, wie es bei Nauck S. 15 sehr richtig heisst, während des Gesanges den Kreon auf der Bühne bleiben (s. 625), damit die Mahnungen an sein Ohr dringen und ihn womöglich auf die rechte Bahn zurückführen könnten.

Der Vortrag dieses Stasimons ist unschwer zu bestimmen. Einzelvortrag ist durch die Ungleichartigkeit der Abschnitte in

1) Es hat dieses Chorlied die verschiedenartigste Beurtheilung erfahren; s. Berch S. 11.

den respondirenden Strophen ausgeschlossen. Dagegen sprechen für Annahme von Halbchören die Analogie, die symmetrische Vertheilung des Stoffes und einige Parallelismen im Ausdruck.

Es singt Ἡμιχ. *A* in Str. α′: Manches Haus wird ewig vom Unglück geplagt.

Ἡμιχ. *B* in Antistr. α′: So das Labdakidenhaus; aber da liegt auch Schuld vor.

Ἡμιχ. *A* führt in Str. β′ begründend aus: Denn der Macht des Zeus entgeht kein Frevel; Alle aber sind in Schuld verstrickt; und

Ἡμιχ. *B* in Antistr. β′ erläuternd: Woher kommt das? Von der Täuschung der Begierden und der Verblendung.

Dazu findet sich ein Parallelismus des Ausdrucks, der gleichfalls für parallelen Vortrag d. h. für Vortrag durch Halbchöre spricht, in dem ἐκτὸς ἄτας am Schlusse der Str. und Antistr. β′, und in dem γενεᾶς ∽ γενεάν der beiden ersten Strophen.

Die orchestischen Bewegungen, von denen aller Wahrscheinlichkeit nach auch dieses Stasimon begleitet wurde, müssen anderer Art beim ersten, anderer beim zweiten Strophenpaar gewesen sein; denn das erste besteht aus einem daktylo-epitritischen und einem iambischen Satze, das zweite aber ist logaödisch gehalten. Es wird also hier der Tanz ein leichterer, gefälligerer gewesen sein als dort.

Das anapästische Hypermetron.

626 — 630.

Da kommt dein Sohn Haimon, ruft der Koryphaios dem Kreon zu. Ob er wohl um das Schicksal seiner Braut bekümmert und über die trügerische Hoffnung der Ehe betrübt ist?

Haimon betritt von rechts her die Bühne und zu den vom Chorführer recitativisch vorgetragenen Eintrittsanapästen [1])

---

1) Westphal zählt sie S. 418 fälschlich zu den Zwischenhypermetren; das kommt daher, dass er die durchgehende Responsion in der 806 beginnenden kommatischen Partie nicht erkannt hat.

nähert er sich dem Logeion. Aber auch der Chor selber wird zu diesem System Bewegungen ausgeführt haben; er geht wieder wie Vs. 377 ff. aus der Halbchorstellung in die Aufstellung κατὰ στοίχους über.

Das νύμφης, was einige Handschriften 628 bieten, ist ein offenbares Glossem zu παιδός und darum zu streichen. Dagegen dürften die gut beglaubigten und unverdächtigen Worte τῆς μελλογάμου, welche Meineke getilgt hat,[1] beizubehalten sein. Der anapästische Dimeter aber ist nicht an drittletzter, sondern an vorletzter Stelle anzusetzen. Wir erhalten also ein anapästisches System von drei Dimetern, einem Monometer als παρατέλευτον und einem Paroimiakos. Ob man aber fünf Zeilen beibehält oder sie durch Streichung jener Worte auf vier reducirt, in keinem Falle ist es möglich fünf Abschnitte zu gewinnen um fünf Einzelchoreuten als die Glieder des dritten Stoichos damit zu versehen. Was folgt daraus? Dass auch an der ganz analogen Stelle am Schluss des ersten Stasimons keinerlei Grund vorliegt mit Kirchhoff eine gewaltsame Fünftheilung vorzunehmen.

Drittes Epeisodion.
631—780.

Kreon lobt den Gehorsam und verabscheut den Ungehorsam und die Anarchie. Dem stimmt der Chor zu. Uns will bedünken, sagt der Chorführer 681—682, dass du recht sprichst, es müsste uns denn das Alter um den Verstand gebracht haben. Auch diese Aeusserung, die der Scholiast treffend mit den Worten charakterisirt: ὁ δὲ λόγος πάνυ πρεσβυτικῶς καὶ αἰδημόνως εἴρηται, zeigt wieder, wie friedliebend und lenksam der Chor ist, und wie er sich nicht dazu eignet eine hervorragende Rolle zu spielen. Dasselbe geht auch aus dem Folgenden hervor. Haimon setzt seinem Vater in längerer Rede auseinander, wie Antigone nach der Auffassung des Volkes im Recht sei, und dass der König gut thun werde nachzugeben und einzulenken. Da sucht der Koryphaios 723—724 ihnen beiden gerecht zu werden. Höre ihn, König,

---

1) Beitr. z. phil. Krit. d. Antig. S. 21.

sagt er zum Kreon, wenn er etwas Treffendes spricht, und du, Sohn, höre den Vater; es ist von euch beiden gut gesprochen worden. — Man sieht, der Chor ist ein Vermittler, keine leidenschaftliche Person.

Vater und Sohn entzweien sich. Dieser verlässt nach 765 in höchster Aufregung die Bühne. Das macht den Chorführer bedenklich. Er ist im Zorne davongeeilt, sagt er 766—67, ein solch schmerzlich bewegter Sinn lässt Schweres befürchten. Kreon erwiedert: Mag er thun, was er will; die Mädchen soll er nicht retten. Der Chor: Willst du sie denn beide tödten? Kreon: Nein, da hast du Recht: nur die, die gefrevelt hat. Der Chor: Und auf welche Weise willst du sie tödten? Kreon: Ich will sie in einer Felsenhöhle verhungern lassen.

Ich habe die letzten beiden Male Chor und nicht Chorführer gesetzt, weil es sich fragt, ob hier nicht Halbchorführer anzunehmen sind. Mir scheint es nöthig. Wir haben das Verhältnis eines Hauptgliedes und zweier coordinirter Nebenglieder: 2 : (1 : 1).

Dazu sind die drei chorischen Aeusserungen so unabhängig von einander, dass sie recht gut von verschiedenen Personen gethan sein können. Endlich macht es einen besseren Eindruck, wenn der Chor durch regere Betheiligung an der Debatte wärmere Theilnahme für die Heldin bekundet. Es sind demnach 766—67 dem Koryphaios, 770 dem einen 772 dem anderen Halbchorführer (*παραστάτης*) zu schlichter Recitation zu überweisen.

Drittes Stasimon.

781—800.

Dies Stasimon besteht nicht wie die beiden vorigen aus zwei Strophenpaaren, sondern aus nur einem. Im übrigen ist der Vortrag derselbe wie dort. Der Chor hat sich in Halbchöre getheilt, und jeder derselben singt und tanzt eine der logaödischen Strophen. Es handelt dann *Ἡμιχ. Ἀ* in Str. *α'* von der Macht der Liebe im allgemeinen, und *Ἡμιχ. Β* in Antistr. *α'* von der Macht der Liebe und ihren schlimmen Folgen in diesem besonderen Falle. Hierdurch wird der Zusam-

menhang des Liedes mit der Handlung des Stückes vortrefflich gewahrt.

Dass bei einem Liede zum Preise des Gottes Eros auf den begleitenden Tanz besonderes Gewicht gelegt worden ist, liegt auf der Hand. Und auch im Liede selber herrscht die grösste Lebendigkeit und Bewegung.

Das anapästische Hypermetron.

801 — 805.

Antigone wird von zwei Dienern aus dem Frauengemache herbeigeführt. Da bricht der Chorführer in die Worte aus: Jetzt gerathe auch ich aus der gesetzlichen Sphäre, (er meint wie vorher Haimon und Kreon), denn ich kann die Thränen nicht mehr zurückhalten, da ich die Antigone hier den Weg zum Hades wandeln sehe.

Auch diese Stelle ist für die Haltung des Chors sehr bezeichnend. Der Koryphaios empfindet inniges Mitleid mit der Antigone, motivirt es aber sogleich wie um sich dem Fürsten [1]) gegenüber zu entschuldigen. Treffend sagt der Scholiast: *οἷον, δυνάμει παρακούομεν τοῦ ἄρχοντος, δακρύοντες τὴν Ἀντιγόνην, ἣν αὐτὸς κατεδίκασεν.*

Das Hypermetron gehört ebenfalls wieder zu den Eintrittsanapästen, und während sie der Koryphaios melodramatisch singt, schreitet Antigone mit den Wächtern auf die Bühne und der Chor rückt wieder in die Stellung *κατὰ στοίχους* ein.

Viertes Epeisodion.

806 — 943.

Erster Kommos.

806 — 882.

In Str. *α'* 806 — 816 (logaödisches Metrum) klagt Antigone den Choreuten (*ὦ γᾶς πατρίας πολῖται*) ihr Leid, wie

---

1) Man darf nur nicht mit Wolff annehmen, dass Kreon auf der Bühne bleibt. Er ist 780 in das Haus gegangen, um in Betreff der Einschliessung der Antigone Anordnungen zu treffen. S. Wecklein z. d. St. Wäre er zugegen, so würde er nicht während des langen Kommos ein so

sie in den Hades hinabsteigen müsse und wie ihr kein Brautlied gesungen werde.

Der Chor erklärt in Syst. α', um sie zu trösten, das für eine besondere Vergünstigung, dass sie lebend und aus freiem Antriebe in den Hades hinabsteigen dürfe.

In Antistr. α' 823—833 vergleicht Antigone ihr Geschick mit dem der Niobe, die auf ähnliche Weise umgekommen sei, und deren Thränen nie versiegten.

Im Antisyst. α' sieht der Chor in dieser Vergleichung eine Art Ueberhebung; denn jene sei eine Göttin gewesen, sie alle aber seien Sterbliche. Gleichwohl sei es ein grosser Ruhm ein ähnliches Geschick wie Göttergleiche zu erleiden. Darum zieme es sich auch für sie wie jene zu dulden im Leben und im Tode. (Ueber diese Stelle ist im folgenden noch eingehender zu sprechen).

Str. β'. 838—852. Die letzten Worte des Chors bringen die Antigone auf; sie hält sich für verspottet. Darum ruft sie die ganze Stadt, die Quelle und den Hain zu Zeugen an, wie sie unbeweint von Freunden in das Grabgewölbe hinabsteigen müsse. Sie sei sehr unglücklich, weder bei den Lebenden noch bei den Todten finde sie eine Stätte.

In Str. γ' 853—856 hält ihr der Chor vor, sie selbst sei an ihrem Geschicke Schuld. Sie sei in ihrem Trotze zu weit gegangen und heftig an die Thronschwelle der Dike gerathen. Sie ringe aber ein Leid aus, das von den Vätern stamme, (d. h. es sei dies Leid das letzte in der Reihe der πήματα ihres Hauses).[1]

Antistr. β'. 857—871. Diese Mahnung erweckt in ihr die Erinnerung an die Quelle alles Uebels, an die Thaten ihres Vaters, ihrer Mutter und ihres Bruders, der sie noch im Tode tödte.

Antistr. γ'. 872—875. Bei Erwähnung des Polyneikes gibt der Chor zu, es sei etwas Schönes um fromme Pflichterfüllung, aber die Gebote dessen, der die Macht habe,

auffallendes Schweigen beobachten und er könnte den Dienern nicht erst 885 ihre Säumigkeit vorwerfen. Schol.: ὀργιζόμενος ὅτι μὴ θᾶττον ἀπήγαγον . . .

1) So deutet Berch S. 10 ff. die Stelle.

dürften nicht übertreten werden. So sei es ihr eigener freier Entschluss, der sie zu Grunde richte.

Epodos. Da der Chor sie für ihr Geschick verantwortlich macht, so kehrt sie zu den früheren Klagen (Vs. 808) zurück; unbeweint und von keinem Freunde begleitet müsse sie den Weg des Todes gehen; sie sehe jetzt zum letztenmale das Licht der Sonne.

Es ist nicht richtig, wenn Nauck S. 18 zu dieser Epodos bemerkt, von jetzt an würdige Antigone den der Grösse ihrer Gesinnung nicht ebenbürtigen Chor keines Wortes mehr. 940 redet sie denselben noch einmal an, wie an dieser Stelle gezeigt wird. Auch muss man sich hüten desshalb vom Chore gering zu denken, weil er nicht offen für Antigone Partei nimmt. Er ist eben nicht Parteimann, sondern sucht seiner Natur und Bestimmung gemäss zwischen den im tragischen Conflict aufeinanderstossenden Principien zu vermitteln. Es zeigt sich das hier so recht deutlich. Die That an sich lobt er als eine edle, aber er beklagt, dass Antigone dabei die Gebote der Obrigkeit übertreten hat. Er spricht damit ohne Zweifel die Ansicht des Dichters[1]) aus und aller derer, die ruhig und vorurtheilsfrei den Verlauf der Handlung betrachten.

In diesem Kommos, der ebenfalls wieder seinem Ursprung gemäss ein Klagegesang ist, an dem sich Schauspieler und Chor betheiligen, entsprechen sich zunächst deutlich die logaödischen Strophen 806 — 816 ∽ 823 — 833, und die logaödisch-iambischen Strophen 838 — 852 ∽ 857 — 871.

Alle diese Strophen hat Antigone, denn dieser gehören sie, unter entsprechenden Bewegungen gesungen. Dasselbe gilt, um dies gleich vorwegzunehmen, von der iambisch-trochäischen Epodos, mit welcher Antigone den Kommos abschliesst.

Von den vier dem Chor gehörigen Partien, welche sich so an die Strophen anschliessen, dass je eine davon je einer der vier ersten Strophen folgt, entsprechen sich zunächst ganz deutlich die beiden letzten 853 — 856 ∽ 872 — 875. Es sind

---

1) Es freut mich diese Auffassung bei Berch S. 10 ff. des weiteren ausgeführt und begründet zu sehen.

das iambische Strophen, die aus drei iamb. Tetrap. und einer dreifach synkop. iamb. Hexap. bestehen.

Von iambischen Strophen, deren gewaltiges Pathos seinem milden Charakter nicht zusagte (s. Westph. II, 526), hat Sophokles nur viermal Gebrauch gemacht, zweimal am Schluss von Parodoi und zweimal in Threnen. Zu letzteren Stellen gehört diese.

Wenn nun nicht bloss die Strophen der Antigone sondern auch die beiden letzten des Chors streng antistrophisch gebaut sind, so ist man berechtigt zu erwarten, dass sich auch die beiden ersten Aeusserungen des Chors, die anapästischen Systeme 817 ff. und 834 ff. entsprechen. Das ist zunächst nicht der Fall. An jener Stelle finden sich sechs Reihen, fünf anapästische Dimeter und ein Parömiakus, an dieser nur fünf, vier Dimeter und ein Parömiakus, oder nach gewöhnlicher Annahme nur vier, da man den Schlussvers *ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν* seit Aldus zu streichen pflegt. Dass aber die fehlende Uebereinstimmung herzustellen ist, daran zweifelt jetzt Niemand mehr. Es gehen nur die betreffenden Vorschläge auseinander. Heiland (Progr. Stendal 1855) und im Anschluss an ihn A. Schöll (Uebers. S. 142) streichen 817—818, um die gewünschte Conformität zu erreichen. Jener sagt, sie seien überflüssig und entbehrlich, dieser fügt hinzu, sie griffen theils dem gesuchten Troste 836 f. vor, theils lobten sie die Antigone deutlicher, als es der Chor in Kreons Nähe sich getraue, und was noch mehr sei, sie verdürben diesen ersten zweckmässigen Trostversuch des Chores, welcher 795 die Hoffnung ausgesprochen habe, Haimon werde seine Braut aus dem Felsengrabe befreien.

Hier liegt, so viel ich sehe, mehr als ein Irrthum vor. Zunächst wird in der Antistr. des dritten Stasimons *νικᾷ δ' ἐναργής κτλ.* nichts weiter gesagt, als dass im Streit der Pflichten die Liebessehnsucht nach der schönen Braut den Sieg davon trägt, und dass aus diesem Grunde der Streit zwischen Vater und Sohn ausgebrochen ist. Eine Hoffnung auf Befreiung ist nirgend ausgesprochen, würde sich auch mit so trostlosen Aeusserungen, wie sie der Chor 821 f., 856, 875 thut, sehr schlecht oder gar nicht vertragen.

Der Chor, heisst es weiter, getraue sich nicht in Kreons Nähe die Antigone so deutlich zu loben. Aber Kreon ist gar nicht nahe, er ist, wie Schöll selbst richtig angibt, nach 780 in den Palast gegangen, er hört also nicht, was der Chor singt, und dieser darf ruhig die Antigone in dem einen oder andern Stücke loben. Dürfte er das nicht, dann müsste man auch eine Anerkennung ihres Thuns, wie sie V. 871 enthält: *σέβειν μὲν εὐσέβειά τις*, als zu gewagt ihm absprechen.

Endlich ist es nicht wahr, dass diese beiden Verse überflüssig und entbehrlich seien. Der an sich kühle Trost, der in dem Hinweis darauf liegt, dass sie nicht in Folge einer Krankheit oder eines Todesstosses, sondern aus eigenem Entschlusse sterbe, wird wesentlich erhöht durch die geflissentlich an die Spitze gestellte Versicherung, dass sie Ruhm und Preis davon haben werde.

Dann aber lehrt eine genauere Betrachtung der Antistrophe, dass an diesen Versen nicht zu rütteln ist.

Bei Nauck findet sich die sehr richtige Bemerkung, es sei nicht wahrscheinlich, dass die jetzt sinnlosen Worte *ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν* bloss hinzugesetzt seien, um einen Parömiakus zu gewinnen. Dazu kommt, wie Wolff im Krit. Anh. bemerkt, dass der Schol. zu 834 sagt: *καρτερεῖν σε χρή, ὡς καὶ Νιόβη ἐκαρτέρησεν*, wovon sich im Texte nichts findet. Auch begreift man nicht recht, wie nach den jetzigen Worten des Chors Antigone klagend ausrufen hann: *οἴμοι γελῶμαι*. Es muss also ein Dimeter ausgefallen sein, durch den sich Antigone verspottet glauben konnte, und diesen Zweck erfüllt der von Wolff ergänzte Vers: *σὲ δὲ καὶ τλῆναι πρέπον ὡς κείνην*. Der Chor meinte: harre aus; sie verstand: leide. Daher die schmerzliche Klage.

Auf diese Weise wird auch zwischen den beiden anapästischen Systemen die unerlässliche Responsion hergestellt. Am dritten Verse des Antisystems, der in den cod. als Parömiakus überliefert ist, braucht keine Veränderung vorgenommen zu werden, da sich auch Ai. 206 ∽ 219 und El. 120 ∽ 101 ein Parömiakus und ein voller Dimeter entsprechen.

Während die iambischen Strophen gleich den logaödischen der Antigone gesungen wurden, ist bei den anapästischen Sy-

stemen, die zu den Zwischenhypermetren gehören, recitativischer Gesang anzunehmen. S. S. 54. So auch Schöll S. 141. Aber wem sind die Systeme und die Strophen zu überweisen? Die Scholien enthalten wieder keine bestimmte Ansicht. Zu 872 heisst es erst: *οἱ τοῦ Χοροῦ*, gleich darauf: *φησίν*. Boeckh schreibt: Uebrigens sind die kleineren Partien des Chors (800 — 945) nur von Einzelnen vorgetragen worden, und Hermann: Haec systemata pariter ut quae secundae strophae atque antistrophae intercinit chorus, singula a diversis recitantur canunturque, alio miserante infelicem virginem, alio acerbe vituperante, alio irridente, alio frigide consolante, alio denique excusante quidem, sed tamen non laudante.

Die Fünfzahl hat Hermann ohne Zweifel mit Recht hervorgehoben, er hat nur die verschiedenen Aeusserungen nicht genau characterisirt.

Der erste Choreut (es ist der Koryphaios) bricht beim Anblick der Antigone in laute theilnahmvolle Klagen aus.

Die beiden folgenden Choreuten versuchen die Jungfrau zu trösten und zwar jeder auf besondere Weise; der eine in *συστ. α'* 817 ff. indem er es für eine Gunst erklärt, dass sie nicht an einer Krankheit dahinschwindet, sondern dass sie in voller Lebensfrische und aus freiem Entschluss stirbt, der andere in *ἀντισυστ. α'* 834 ff. indem er auf ihren gottähnlichen Tod hinweist. In den beiden iambischen Strophen 853 ff. und 872 ff. erfährt Antigone eine ganz andere Behandlung. In beiden wird ihr vorgeworfen gefehlt zu haben, nur führt derjenige, welcher die erste Str. singt, diesen Fehltritt, wie um ihn zu entschuldigen, auf den Fluchgeist des Labdakidenhauses zurück, der andere aber macht sie allein für alles Unheil verantwortlich.

Es sind hier deutlich fünf verschiedene Stimmen zu unterscheiden, je 2 × 2 im Kommos und 1 (die des Koryphaios) vorher. Diese fünf sind die fünf Choreuten des ersten Stoichos, d. h. der Koryphaios, die beiden Parastaten und die beiden Flügelmänner, und, wie die Responsion zeigt, folgen sie also aufeinander:

	παρ.	κορ.	παρ.	
δ'	β'	α'	γ'	ε'

Die ganze Partie aber von 801 — 882 ergibt folgendes Schema:

χορ. συστ. 801 — 805 recitat.

Kommos 806 — 882.

Antig. *στρ. α΄* 806—816 ges.	∽	Antig. *ἀντιστρ. α΄* 823—833 ges.
παραστ. α΄ συστ. α΄ 817—822 recitat.		*παραστ. β΄ ἀντισυστ. α΄* 834—837 recitat.
Antig. *στρ. β΄* 838—852 ges.	∽	Antig. *ἀντιστρ. β΄* 857—871 ges.
4. Chor. *στρ. γ΄* 853—856 ges.		5. Chor. *ἀντιστρ. γ΄* 872—875 ges.

Antig. *ἐπῳδ.* 872 — 882 ges.

Viertes Epeisodion (Forts.).

883 — 943.

Kreon tritt aus dem Palaste und gewahrt zu seinem Verdruss, dass Antigone noch immer da ist. Er befiehlt den Dienern, sie schleunigst wegzuführen. Da bricht Antigone noch einmal in heftige Klagen aus, noch einmal gibt sie deutlich zu verstehen, sie sei im Rechte, Kreon im Unrecht. Das veranlasst den Koryphaios zu der Aeusserung 929 — 930: Noch toben in ihrem Innern dieselben Stürme. Kreon will das die Diener entgelten lassen. Antigone erblickt in seinen Worten den bestimmten Hinweis auf ihren Tod. Der Chorführer 935 — 936: Ich rathe nicht zu hoffen, dass das Gebot nicht vollstreckt wird. Hierauf ruft Antigone die Choreuten [1])

1) Wenn die Lesart *λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαι* richtig ist, so können nur die Choreuten gemeint sein, welche die vornehmen Familien Thebens vertreten und auch 988 *ἄνακτες* genannt werden. Nauck meint zwar, die Choreuten hätten am wenigsten hier *κοιρανίδαι* heissen können, wo sich Antigone mit Stolz als die letzte der Herrscherfamilie betrachte. Allein diese beiden Angaben vertragen sich wohl mit einander, da zwischen *κοιρανίδαι* und *βασιλεῖς* immer noch ein grosser Unterschied ist. Auch einer der Scholiasten stellt die Sache so dar: *Οἱ κοιρανίδαι: κοίρανοι· τοῖς ἀπὸ τοῦ Χοροῦ φησιν· εἰώθασι γὰρ οὐ μόνον τοὺς βασιλεῖς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐνδόξους τῶν πολιτῶν οὕτω καλεῖν.* Mit dem Vorschlage

noch einmal zu Zeugen ihrer Schmach an, dann wird sie an der linken Periakte vorüber abgeführt.

Den Schluss dieses Epeisodions, von da ab, wo der Chor eingreift, bildet ein

Anapästisches Hypermetron.

929—942.

Es gehört dasselbe zu den Schlussanapästen, welche die Bestimmung haben das Abtreten von Schauspielern zu begleiten, und die sich innerhalb eines Stückes bei Sophokles ausser im Aias (Vs. 1163 ff.) nur noch hier finden.

Um antistrophische Responsion in diesem System herzustellen, strich G. Hermann (Elem. D. M. 381. Epit. § 375) in Vs. 929 die Worte *αὗται ψυχῆς*, und erhielt so:

	στρ.				*ἀντιστρ.*	
X.	anap.	Dim.	∽	*X.*	anap.	Dim.
	-	Mon.			-	Mon.
K.	-	Dim.		*K.*	-	Dim.
	-	Dim.			-	Dim.

ἐπῳδ.
Antigone.

In seiner Ausgabe der Antig. (3. Aufl.) hält er diese Eintheilung für zu unsicher, um ihr zu Liebe Aenderungen vorzunehmen. Dindorf und Schöll haben sie wieder aufgenommen, und ich schliesse mich ihnen an. Denn der Zusatz von *αὗται*

---

von Emperius, dem auch Meineke folgt, *βασιλειδᾶν* für eine Erklärung des ursprünglichen *κοιρανιδᾶν* zu halten und hiernach zu schreiben: *λεύσσετε Θήβης τὴν κοιρανιδᾶν μούνην λοιπήν*, kann ich mich darum nicht befreunden, weil dann das zweite *Θήβης* störend wäre. Es hiesse dann: Du Stadt Theben und ihr Landesgötter — seht, was Thebens letzter Königsspross erleidet; dagegen ist das zweite *Θήβης* begreiflich, ja unerlässlich, wenn es von *οἱ κοιρανίδαι* abhängt.

Ich mache noch auf etwas anderes aufmerksam. Unmittelbar an die Aeusserung der Antigone schliesst sich ein Stasimon an, in welchem der Chor sie freundlich zu trösten sucht. Würde das der Fall sein und in dieser theilnehmenden Weise der Fall sein, wenn Antigone ihn vorher geflissentlich ignorirt oder gar mit Verachtung gestraft hätte? Wie man also auch über die Lesart an jener Stelle denken mag, eine Anrede an den Chor steckt meiner Ueberzeugung nach darin.

ψυχῆς ist einmal überflüssig und dann zwischen ἀνέμων und ῥιπαί eingeschoben störend. Um den Preis dieses Glossems ist also die antistrophische Responsion nicht zu theuer erkauft. Nur darf man hieraus nicht folgern, wie es Schöll thut, dass nun 933 ff. schicklich dem Chor, 935 dem Kreon zuzuweisen seien. Durchaus nicht. 933 ff. gehören der Antigone, 935 ff. dem Chore. Dafür spricht die Ueberlieferung und der Inhalt. Einen Ausruf des Schreckens, wie er in οἴμοι, θανάτου κτλ. enthalten ist, kann nur Antigone vernehmen lassen; der Chor hatte sich schon 576 mit dem Gedanken an ihren Tod vertraut gemacht, auch würde er mit dieser Aeusserung allzuviel Theilnahme verrathen. Dagegen sind 935—836 dem Chore zu überweisen. Im Munde des Kreon wäre das schon ein sehr abschwächender Befehl, und für einen solchen ist die Zeit noch nicht gekommen.

Es vertheilen sich demnach die Strophen also:

	στρ. α΄			ἀντιστρ. α΄
X.	929—930	∼	Ἀντ.	933—934
K.	931—932	∼	X.	935—936
	Ἀντ. 937—942.			

Alle diese Anapästen, sowohl die der Schauspieler als die des Chors, sind recitativisch vorgetragen worden. Von wem die des Chores? Man könnte wieder an die beiden Halbchorführer denken, die kurz vorher in Function waren, und ich würde sie annehmen, wenn sich die chorischen Kola entsprächen. Da das nicht der Fall ist, da ferner die beiden Aeusserungen im Munde eines und desselben ganz wohl verträglich sind, so gibt man sie mit vollem Rechte dem Koryphaios.

Während dieser anapästischen Periodos, wahrscheinlich gleich nachdem Kreon 931—932 die lässigen Diener angeherrscht hat, wird Antigone weggeführt. Ist sie bereits den Blicken des Chors entschwunden, als dieser das Stasimon anstimmt? Es scheint nicht; denn sowohl in der ersten Strophe 948 als ganz zum Schluss der letzten Strophe redet er sie mit ὦ παῖ, man sollte meinen deutlich genug, als gegenwärtig an. Und so erklären auch die meisten Heraus-

geber, Antigone sei während des folgenden Gesanges noch auf der Bühne, und der Chor suche sie durch Aufzählung ähnlicher Todesarten zu trösten. Indessen fühlte bereits Wolff, dass sie wenigstens nicht bis zum Schlusse dageblieben sein könne, da strenger Befehl gegeben war sie wegzuführen, da sie der Seher nicht mehr treffen durfte, und da bei der Stimmung, in der sie sich befindet, ihr Verweilen während des ganzen Liedes etwas Peinliches hat. Wecklein in seiner Ausgabe, Brambach in den Metr. Stud. S. 181, und Kruse, Greifsw. Progr. 1875, sind noch weiter gegangen; sie lassen Antigone gleich nach ihren Anapästen abtreten, und den Anruf ὦ παῖ sich nur daraus erklären, dass der Chor in Gedanken sich angelegentlich mit ihrem Schicksale beschäftige. Ich bin derselben Ansicht und stütze sie noch mit einem andern Grunde. In dem auf das vierte Stasimon folgenden Epeisodion tritt bereits die Peripetie ein. Kreon erkennt, wie er gefrevelt hat, und eilt fort die Antigone zu retten. Wäre nun Antigone bis zum Schluss des Stasimons auf der Bühne geblieben, so hätte Kreon bei der Hast, mit der er gleich darauf ihre Freilassung betrieb, aller Wahrscheinlichkeit nach der Katastrophe zuvorkommen müssen. Ganz anders, wenn zwischen ihrem Abgang und dem des Kreon noch das lange Chorlied lag; auf diese Weise erklärt sich die Möglichkeit aller späteren Vorgänge.

Viertes Stasimon.

944 — 987.

Dasselbe umfasst zwei logaödisch-iambische Strophenpaare. Halbchöre tragen die einzelnen Strophen singend und tanzend vor. Gesang und Tanz müssen einen ernsten Charakter gehabt haben; das zeigen einmal die feierlichen Rhythmen (s. Christ 395), und dann enthält das Lied bei allem Trost, den es spendet, einen threnetischen Grundzug.

Für Halbchöre spricht hier wieder deutlich die Vertheilung des Stoffes.

στρ. α′	das Geschick der Danae.	*ἡμιχ. A.*
ἀντιστρ. α′	- - des Lykurgos.	*ἡμιχ. B.*

Bei dem Geschick der Kleopatra, die eine athenische Stammesgenossin ist, verweilt der Chor die beiden folgenden Strophen hindurch, doch theilen sich die Halbchöre in der Weise in das Ganze, dass

στρ. β' ἡμιχ. A vom Leide der Söhne, und
ἀντιστρ. β' ἡμιχ. B - - - Mutter spricht.

Fünftes Epeisodion.

988—1114.

Teiresias warnt den König; vergebens. Als er sich wieder entfernt hat, ruft der Chor dem Könige zu (1091—1094): Der Mann hat Schreckliches verkündigt, er hat aber, so weit meine Erinnerung reicht, und ich bin alt geworden, noch nie etwas Falsches gesagt. [1])

Auch Kreon räumt das ein, nur fügt er hinzu, es sei schrecklich nachzugeben, schrecklich aber auch zu widerstreben und das Unheil heraufzubeschwören.

1098 ermahnt ihn der Chor zur Besonnenheit. Der König bittet um einen Rath, er will ihm folgen.

Der Chor gibt 1100—1101 den verlangten Rath; der König soll die Jungfrau befreien und den Todten bestatten. Noch schwankt der König; er fragt, ob er das wirklich thun solle.

Ja wohl, erwiedert der Chor 1103—4, und zwar so schnell als möglich, denn die Erinnyen holen bald die Uebeldenkenden ein.

Kreon versteht sich dazu, wenn auch mit Widerstreben. Der Chor ermahnt ihn noch in eigener Person hinzugehen und die Sache nicht Anderen zu überlassen. Der König will thun, wie ihm geheissen ist, und entfernt sich eilig mit seinen Dienern nach links hin.

In dieser Scene rafft sich der Chor zu einer entschiedenen Ansicht auf und greift insofern bestimmend in den Gang

1) Es ist diese Stelle ein sprechender Beleg dafür, dass aus dem Numerus nicht auf die Person zu schliessen ist. In den Worten: *ἐπιστάμεσθα δ', ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγώ | τήνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα*, braucht der Chorführer den Singular und den Plural ohne irgend welchen Unterschied von sich resp. vom ganzen Chore.

der Dinge ein, als er den König zu dem Entschluss bringt, die Jungfrau zu retten.

Es liegt nahe hier überall den Koryphaios anzusetzen; da indess der Chor die Entschliessungen des Königs wirksamer beeinflusst, wenn nicht bloss einer, sondern mehrere nach einander auf ihn eindringen, so empfiehlt es sich auch hier die beiden Halbchorführer und den vierten und fünften Choreuten mitzubeschäftigen. Es entsteht dann folgendes Verhältnis:

κορ. 1091—1094

παρ. α'	1098	5. *χορ.*	1103
4. *χορ.*	1100		1104
	1101	*παρ. β'*	1107

oder um die Responsion noch deutlicher anzuzeigen:

γ' β' α' ε' δ'

Das Hyporchema.
1115—1154.

Boeckh führt in den Abhdl. d. Berl. Akademie 1824 aus, dieser Flehgesang an den Dionysos könne kein Stasimon sein; sowohl der Inhalt als der Rhythmus erforderten Bewegung; offenbar tanze und schreite der Chor beim Dionysischen Altar (?); es sei wider die Natur, wenn der Chor still stehe; der Rhythmus sei für den Schritt und eine hüpfende Bewegung vorzüglich geeignet.

In allem wesentlichen hat Boeckh das Rechte getroffen. Zunächst ist das Lied ein Hyporchema; es zeigen das die freudige Erregung der Gedanken, der heitere Charakter der logaödischen und iambisch-logaödischen Rhythmen und directe Anspielungen auf Orchesis, wie sie vor allem in der letzten Strophe (*χοράγ' ἄστρων . . . προφάνηθ' ὦ Ναξίαις σαῖς ἅμα περιπόλοις·| Θυίαισιν αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι | χορεύουσι κτλ.*) zahlreich enthalten sind.

Es ist das Lied ein Hyporchema und kein Stasimon, aber es ersetzt ein Stasimon,[1]) das fünfte, und hat gleich diesem

1) S. oben S. 39 und Wecklein zu d. St.

die Bestimmung, die augenblickliche Gemüthsverfassung des Chors zum Ausdruck zu bringen und in scenischer Hinsicht den Zwischenraum zwischen zwei Acten auszufüllen. Auch steht es gleich den anderen Hyporchemen bei Sophokles unmittelbar vor der Katastrophe.

Vom Vortrag der Hyporcheme ist früher die Rede gewesen. Wir haben gesehen, dass bei ihnen der Tanz vorwiegt, der Gesang zurücktritt: das ist auch hier unzweifelhaft der Fall. Wir haben weiter gesehen, dass entweder derselbe tanzt und singt, oder der eine tanzt und der andere singt. Letzteres ist bei der Lebhaftigkeit des Tanzes, die man hier annehmen muss, das wahrscheinlichere. Wofür man sich aber auch entscheidet, Vortrag durch Halbchöre ist mit Sicherheit anzunehmen, denn deutlicher als sonst tritt gerade hier der Parallelismus der respondirenden Strophen zu Tage:

(ἡμιχ. *A.* στρ. α′: Bakchos, der du herrschest in...
ἡμιχ. *B.* ἀντιστρ. α′: Bakchos, der du waltest auf...
(ἡμιχ. *A.* στρ. β′: komme (um Theben zu erretten)...
ἡμιχ. *B.* ἀντιστρ. β′: erscheine (um Theben zu erretten)...

Exodos.

1155—1352.

Ein Bote kommt und meldet den Tod Haimons. Da er sich aber zuerst sehr dunkel ausdrückt, so muss der Chor wiederholte Fragen an ihn richten. 1172: Was ist dem Königshause für ein Leid widerfahren? 1174: Wer ist der Mörder und wer der Gemordete? 1176: Ist er (Haimon) von seines Vaters oder von seiner eigenen Hand gefallen? 1178: Seher, wie wahr hast du verkündigt! 1180—1182: Ich sehe die Eurydike kommen, des Kreon Gemahlin.

Wecklein schreibt kurz und bündig: „übrigens sprechen hier verschiedene Choreuten.“ Er hat Recht, denn die Unterredung mit dem Boten ist eine sehr lebhafte, und dessen Art zu erzählen besonders danach angethan, allgemeines Interesse zu erregen. Schade nur, dass Wecklein nicht genauer angibt, welche Choreuten sprechen. Ohne Zweifel sind es wieder die des ersten στοῖχος, die ἀριστεροστάται, die Zahl 5 weist hier,

wie schon oben zweimal, darauf hin. Der Koryphaios erhält, wie billig, die längere Partie am Schluss, in der er das Kommen der Königin meldet, von den übrigen vier Trimetern übernimmt *παραστ. α'* den ersten, *παραστ. β'* den zweiten, *χορ.* 4 den dritten, *χορ.* 5 den vierten. Je zwei von diesen entsprechen sich, 1 ∼ 2, 3 ∼ 4. So ergiebt sich folgendes Schema:

Παρ. α'	1172	∼	*Παρ. β'*	1174
Ἀγ.	1173	—	*Ἀγ.*	1175
	•	—		
Χορ. 4	1476	∼	*Χορ.* 5	1178
Ἀγ.	1177	—	*Ἀγ.*	1279

Κορ. 1180—1182.

oder in Buchstaben und Linien ausgedrückt:

γ' *α'* *ε'* *β'* *δ'*

ε' bedeutet hier den Koryphaios, welcher als fünfter zu Worte kommt.

Das Ganze gleicht einem Liedercomplexe, in welchem auf zwei Strophenpaare eine Epodos folgt.

Eurydike hat kaum die Unglücksbotschaft vernommen, als sie in den Palast zurückkehrt. Da fragt der Chorführer 1244—1245 den Boten, was er davon denke, dass die Königin, ohne ein Wort zu sagen, gehe? Der Bote meint, sie halte es wohl für geziemend, drinnen zu klagen; sie sei ja so verständig, dass sie nichts Schlimmes thun werde. Der Chorführer ist 1251—52 anderer Meinung. So thöricht lauter Schmerz sei, so unheilbedeutend sei tiefes Schweigen. Der Bote beginnt nun auch zu fürchten und will der Fürstin in den Palast nachgehen, um zu sehen, ob sie nicht ein verhaltenes Leid im Herzen berge; und diesen Entschluss führt er gleich aus.[1])

1) Wenn bei Nauck hierzu bemerkt wird, der *ἄγγελος* übernehme die Rolle, welche sonst der Chor zu haben pflege, weil es darauf ankomme, jenen gleich als *ἐξάγγελος* wieder zu verwenden, während der Chor seine Stellung nicht verlasse, um den eben ankommenden Kreon zu empfangen, so leuchtet die Richtigkeit dessen, was über die Verwendung des *ἄγγελος* gesagt wird, ohne weiteres ein, dem Chore aber wird zu

Kreon kommt mit der Leiche seines Sohnes. In vier anapästischen Dimetern meldet der Chorführer seine Ankunft und spricht, wenn auch noch schüchtern, (εἰ θέμις εἰπεῖν), doch deutlich seine wahre Meinung aus: er kommt mit dem sichtbaren Zeichen seiner Schuld in den Händen.

Gehörten die drei Chorkommata 1244—45, 1251—52 und 1257—61 ein und derselben Scene an, so würden die beiden ersten den Parastaten, das letzte dem Koryphaios zu geben sein. Nun sind sie aber der Zeit und der Composition nach von einander getrennt, sie sind also alle drei dem Koryphaios zuzutheilen.

Die iambischen Trimeter sind einfach recitirt, das iambische System ist recitativisch vorgetragen worden. Während desselben und zu seinen Klängen schreitet Kreon an der Bahre seines Sohnes mitanfassend von links her auf die Bühne.

Zweiter Kommos (Schlusskommos). [1])

1261 — 1346.

Es bilden diesen Kommos μέλη ἀπὸ σκηνῆς, die dem Kreon, und dazwischengestreute iambische Trimeter, die dem ἐξάγγελος und dem Chore gehören.

Nachdem in der ersten dochmischen Strophe (1261—69) Kreon sein Leid geklagt und sich der ἀβουλία beschuldigt hat, sagt der Chor 1270: wehe, du siehst nur zu spät ein, was recht ist.

Dann meldet der Bote neues Leid, und Kreon klagt von neuem.

In der dochmischen Antistr. (1284 — 1292) wünscht Kreon Näheres über den Tod der Eurydike zu erfahren. In diesem Augenblick wird die Leiche derselben vermittels des Ekkyklema auf die Bühne gerollt, und der Chor ruft dem Könige 1293 zu: da kannst du sie schauen, sie liegt nicht mehr

---

viel zugemuthet. Es ist wahr, im Aias zieht er aus den Helden zu suchen, aber er wird dringend dazu aufgefordert. Für gewöhnlich ist es nicht seine Sache den Personen nachzugehen, sein Platz ist in der Orchestra.

1) H. Schmidt braucht den Ausdruck Exodos, aber, wie oben S. 45 gezeigt ist, mit Unrecht.

drinnen verborgen. Es sprechen dann noch Kreon und der Bote miteinander; denn die erste antistrophische Partie geht bis Vs. 1305, und es entsprechen sich innerhalb derselben 1261—1283 ∽ 1284—1305. Allerdings ist zwischen 1304 und 1305 eine Lücke anzunehmen. Aber die Str. zeigt deutlich, dass hier Kreon einen Trimeter gehabt hat.

In der Str. β' äussert Kreon 1317 ff. den Wunsch fortgeführt zu werden. Der Chor räumt ein (1326—27), dass dies das beste ist, so grosses Leid müsse so kurz als möglich sein.

In der Antistr. β' wünscht sich Kreon 1328 ff. den letzten Tag herbei. Der Chor bedeutet ihn 1334—35, das solle er den Göttern überlassen; jetzt gelte es die Todten zu bestatten.[1]) Und als er doch auf seinem Wunsche beharrt, ermahnt ihn der Chor 1337—38 von neuem, sich nichts zu wünschen, da sich keiner von dem ihm bestimmten Geschick befreien könne.

In der zweiten mit 1306 beginnenden antistrophischen Partie entsprechen sich 1306—1325 ∽ 1328—1346. Die Verse 1326—27 stehen ausserhalb der Responsion. Dasselbe gilt vom Schlusshypermetron, das überhaupt vom κομμός zu trennen ist.[2])

Es ist nun noch einiges über die Vertheilung und den Vortrag der dem Chore gehörigen Verse zu sagen.

In der ersten antistrophischen Partie 1261—1283 ∽ 1284—1305 hat der Chor zwei sich entsprechende Verse 1270 ∽ 1293. In der Strophe der zweiten respondirenden Partie ergreift er keinmal das Wort, dagegen zweimal in der Antistrophe und einmal zwischen beiden Strophen. Das sind wiederum fünf Chorkommota, und da sich zweimal je

---

1) Diese beiden Verse, welche nach den Handschriften dem Boten gehörten, haben Buttmann, Wolff, Dindorf, H. Schneider u. A. mit Recht dem Chore zugewiesen. Solchen Trost können ihm wohl die Aeltesten der Gemeinde spenden, aber nicht der Bote. Nieberding: huius (sc. chori) enim non nuntii est ita consolari atque hortari.

2) Es handelt eingehend hierüber Nieberding S. 10 ff.

zwei davon gleichen, so ist die Vertheilung leicht zu bestimmen.

Die mittelsten astrophischen Verse 1324—25 sind dem Koryphaios, die beiden ersten Kommata den Parastaten, die beiden letzten den Flügelchoreuten zu überweisen. Das ergibt folgendes Schema:

$$\underbrace{\delta' \quad \underbrace{\alpha' \quad \gamma' \quad \beta'} \quad \varepsilon'}$$

Der Vortrag der Verse wird wohl in parakatalogischer Recitation bestanden haben.

Am Schluss des Kommos spricht der Chorführer in einem anapästischen Hypermetron die Wahrheit aus, die sich für jeden aus all diesen Vorgängen ergeben musste: Besonnenheit trägt am meisten zum Glück der Menschen bei. Gegen die Götter darf man nicht freveln. Grosssprecherische Vermessenheit hat sich noch immer schwere Strafe zugezogen und führt zu spät zur Besonnenheit.

So zieht er die Summe des Stücks, und hier darf man mit allem Recht von ihm sagen, er sei der Interpret der Ansichten und Gefühle des Dichters.

Während der Koryphaios diese Schlussanapästen recitativisch vorträgt, verlässt der Chor *κατὰ στοίχους* aufgestellt die Orchestra.

Rückblick.

Den Chor in diesem Stücke bilden Thebanische Greise, die den ersten Familien des Landes angehören. Kreon hat sie zu einer Versammlung berufen lassen, um sie mit seinen Massnahmen bekannt zu machen und ihre Hilfe in Anspruch zu nehmen. So ist das Auftreten der Choreuten und ihre Theilnahme an den Vorgängen der Bühne auf das beste motivirt.

Boeckh und O. Müller nehmen die Zwölfzahl an, ohne sie irgendwie wahrscheinlich zu machen.[1]) Kirchhoff lässt funfzehn Choreuten auftreten, wozu er bei seiner Beurtheilung des ersten Stasimons genöthigt ist. Die meisten Herausgeber sind

---

1) Eumen. 79 Anm. 5.

gleichfalls für funfzehn; ich schliesse mich ihnen an, und zwar aus einem doppelten Grunde. Zuerst ist es eine auffallende Erscheinung, dass drei Stasima nacheinander so gebaut sind, dass den von Halbchören gesungenen Strophen anapästische Systeme des Koryphaios folgen. Ich müsste mich sehr täuschen oder man darf aus dem Umstande, dass der Koryphaios hier besonders beschäftigt wird, schliessen, dass er vorher nicht gesungen, den Halbchören nicht angehört, abgesondert von beiden nur die Oberleitung gehabt hat. Damit nun die Symmetrie nicht verletzt wird, darf man nicht auf die eine Seite fünf, auf die andere sechs stellen, sondern hier und dort je sieben, der ganze Chor bestand also aus funfzehn Choreuten. Zweitens ist hierfür die Ueberlieferung. Drittens endlich, und das ist der wichtigste Grund, dreimal werden fünf Choreuten beschäftigt. Das sind die Choreuten des ersten Stoichos, es besteht also der Chor aus *στοῖχοι* zu fünf, d. h. aus 3×5 oder funfzehn Choreuten.

In scenischer Hinsicht spielt der Chor der Antigone keine so interessante Rolle wie der im Aias. Er zieht nicht wiederholt ein und aus, er legt nicht mit Hand an die Geschäfte der Bühne, er theilt und zerstreut sich nicht in Gruppen, er lässt nicht alle seine Glieder einzeln zu Worte kommen, er schreitet nicht auf und über die Bühne; in dem allen steht er hinter dem Chore des Aias zurück. Er hat aber auch seine Vorzüge, und diese bestehen in der grossen Zahl, der Ausdehnung und dem Werthe seiner Lieder. Denn dass die melischen Partien in der Antigone durch tiefen Gehalt, durch hohen dichterischen Schwung, durch Wohllaut der Sprache und der Rhythmen gleich ausgezeichnet sind, darüber herrscht nur eine Stimme.

Was die Stellung des Chors zur Handlung des Stückes anbelangt, so hält er die Mitte zwischen den collidirenden Personen. Er kann dem Kreon und seinem Thun nicht beipflichten, verlangt aber, dass ihm als Herrscher gehorcht werde; und andrerseits nimmt er zwar Partei für Antigone, billigt ihre Beweggründe als sittlich gut, kann aber nicht umhin ihren Starrsinn und ihre Gesetzesübertretung zu bekla-

gen. Darum ist er berechtigt beiden Theilen nacheinander ihre Schuld vorzuhalten.[1])

Nauck (S. 27), Passow, Sophokl. Studien S. 36, Klein, Gesch. d. Dramas I. S. 384 u. A. werfen ihm vor, dass er unentschieden hin- und herschwanke. Sie thun ihm Unrecht. Im Grunde bewahrt er immer dieselbe Haltung, dieselbe Ueberzeugung, nur bald die eine, bald die andere Seite mehr hervorkehrend, je nachdem es Zeit und Umstände fordern. Er hat sich nie verleugnet, sich nie widersprochen. Ueberall sieht man, dass seine Sympathien der Antigone gehören, und dass er ihr nur darum nicht rückhaltlos zustimmt, weil auch sie von Schuld nicht frei ist.[2])

Behutsam und vorsichtig ist er, vielleicht zu vorsichtig, auch steht er nicht mit klarer Einsicht und bestimmendem Willen über der Handlung, aber Besonnenheit und Mass wahrt er immer, und er darf am Schluss mit dem tröstlichen Bewusstsein scheiden, beide Theile rechtzeitig gewarnt, beiden die Einseitigkeit ihrer Bestrebungen vorgehalten zu haben.

Wie die Chorgesänge nicht bloss an sich durch ihren wunderbaren Zauber die Herzen gefangen nehmen, sondern wie sie auch das Verständnis der Handlung fördern, und uns

---

1) Rapp a. a. O. S. 82: Der Chor, der hier aus den greisen Rathgebern der Krone besteht, aber im Stück eine durchaus passive, die Widersprüche vermittelnde Rolle spielt, u. s. w.

2) Es ist hier nicht der Ort, diesen wichtigen Punkt eingehender zu besprechen; ich will nur darauf hinweisen, dass die entgegengesetzte Ansicht, wonach Antigone völlig schuldlos sein soll, an Männern wie O. Ribbeck (Vortr. v. Virchow u. Holtzendorff, Heft 83, 20) und K. Lehrs (Pop. Aufs. [2] S. 69. 72 ff. 468) beredte Vertreter gefunden hat. S. dagegen Boeckh, Antigone S. 160 ff. und Berch in dem schon mehrfach citirten Aufsatz S. 5 ff. Besonders ansprechend ist die Charakteristik, die dieser am Schlusse gibt. Ich setze sie hierher: „Durch den Mund des Chors hat der Dichter die Sittlichkeit ihrer Motive anerkannt, ihrer ethischen und religiösen Gesinnung verdienten Beifall ausgesprochen, aber ihrer Bestattungsthat und ihrem Verharren im trotzigen und gereizten Widerspruch ein unverkennbares Zeugnis der Missbilligung gegeben, sowohl durch die Aussprüche des Chors, als durch den tragischen Ausgang ihres Lebens. Alles das aber befindet sich in völliger Uebereinstimmung mit den aus seinem ganzen Nachlass uns bekannten religösen und ethischen Vorstellungen des Sophokles."

in die Stimmung versetzen, welche die jedesmalige Stufe der Entwickelung fordert, darauf habe ich im Verlaufe meiner Darstellung öfter hingewiesen.

Directen Einfluss auf einen Schauspieler und zwar auf den Kreon übt der Chor zweimal aus, erstens als er sich der Ismene annimmt und ihr das Leben rettet, und zweitens als er den König bestimmt schleunigst aufzubrechen um die Antigone zu befreien. — Zuletzt sei noch bemerkt (s. Wolff S. 131) dass der Chorführer das Auftreten aller Freien mit Ausnahme des Teiresias meldet.

III. Elektra.[1]

Der Prologos.

1—85.

Im Prologos werden wir mit Orestes und seinem Vorhaben bekannt gemacht. Der Paidagog soll in den Palast gehen, um Kundschaft einzuziehen, Orestes und Pylades wollen mittlerweile am Grabe Agamemnons ein Opfer bringen. Bei Vs. 75 dringt ein Klageruf aus dem Palast zu ihren Ohren; Orestes vermuthet, Elektra habe ihn ausgestossen, und will deshalb bleiben, aber der Paidagog bestimmt die beiden Freunde dem Plane gemäss zu verfahren. Als sich alle drei entfernt haben, tritt Elektra aus der Mittelthür des Palastes und stimmt ein Klagelied an.

θρῆνος ἀπὸ σκηνῆς der Elektra.

86—120.

In einem antistrophisch gegliederten Doppelsystem freier Anapästen klagt Elektra der Sonne und der Luft ihr Leid und bittet die unterirdischen Götter ihren Bruder als Rächer des Vaters zu senden.

---

1) Die Elektra gehört aller Wahrscheinlichkeit nach zur älteren Gruppe der Sophokleischen Stücke und wird hinter die Antigone zu setzen sein. Folgende Gründe sprechen dafür: 1) Antistrophische θρῆνοι wie vor der Parodos dieses Stückes finden sich nur noch am Schlusse der Perser des Aischylos und in der Parodos der Troerinnen, einem der älteren Stücke des Euripides (S. Wolff S. 134). 2) Das Stück hat die wenigsten aufgelösten Längen in Trimetern bei Sophokles (S. Wolff a. a. O.). 3) hat es eine ausgedehnte Lyrik, und 4) hat es mit der Antigone Aehnlichkeit, ja kann gewissermassen ein Seitenstück zu ihr genannt werden, da das Schwesterpaar hier (Elektra und Chrysothemis) an das Schwesterpaar dort (Antigone und Ismene) sehr stark erinnert.

Dass solche Systeme freier Anapästen ebenso wie die strengen recitativisch gesungen wurden, darf man schon darum annehmen, weil sie auf die älteste Lyrik zurückgehen. Westphal leitet sie S. 426 aus der Aulodik des Olympos her, Bergk aus den Klagegesängen der Weiber bei Leichenbegängnissen. Zudem liegen hier in den Worten selber handgreifliche Anspielungen auf einen gesangartigen Vortrag. Elektra will nicht abstehen von *θρῆνοι* (104), sie stösst immer *θρήνων ᾠδάς* aus (88), sie vergleicht sich mit der sanft klagenden Nachtigall u. s. w. Während des Antisystems hält der Chor seinen Einzug. Doch darüber im Zusammenhange später.

Kommatische Parodos.

121—250.

Wir haben ein Recht solch eine Partie, wie die vorliegende, Kommos zu nennen, denn sie ist ein unter Personen der Bühne und der Orchestra vertheiltes Klagelied, wir haben aber auch das Recht, sie Parodos zu nennen, da sie die ganze erste Leistung des Chors ist und den Prologos vom ersten Epeisodion scheidet. Auch schreibt bereits der Scholiast zu 121: *πάροδός ἐστι χοροῦ γυναικῶν τῇ Ἠλέκτρᾳ συναχθομένων.* Der bezeichnendste Name dafür dürfte Kommatische Parodos sein.[1])

Diese kommatische Parodos der Elektra, welche, wie Nauck. S. 14 bemerkt, dem grossen Kommos der Choephoren nachgebildet ist, besteht aus drei Strophenpaaren und einer Epodos.

Str. α′ 121—136 ∽ Antistr. α′ 137—152. Davon erhält der Chor 121—128 ∽ 137—144, iambisch-logaödische Strophen, und Elektra 129—136 ∽ 145—152, daktylische Strophen, denen Logaöden und Iamben beigemischt sind.

---

1) S. Kock S. 22. In seiner Ausg. d. Poetik d. Aristot. p. 140 war G. Hermann noch der Ansicht, die Parodos der Elektra beginne erst 472, wie die des Oid. auf Kolon. erst 668. Das kam von seiner irrigen Auffassung der Parodos als des ersten Gesammtchorliedes.

Str. β' 153—172 ∽ Antistr. β' 173—192. Davon erhält der Chor 153—163 ∽ 173—184, daktylo-trochäische Strophen, und Elektra 164—172 ∽ 185—192, ebenfalls daktylo-trochäische Strophen.

Str. γ' 193—212 ∽ Antistr. γ' 213—232. Davon erhält der Chor 193—200 ∽ 213—220, Strophen aus freien oder Klageanapästen, und Elektra 201—212 ∽ 221—232, aus zwei Gruppen, aus freien Anapästen und Daktylo-Trochäen bestehende Strophen.

Epodos 233—250. Der Antheil des Chors beschränkt sich auf eine kleine Strophe freier oder spondeischer Anapästen, 233—235, dagegen umfasst die Strophe der Elektra 236—250 drei Gruppen, eine daktylische, eine anapästische und eine iambisch-logaödische.

Wer sind nun die Choreuten, wann ziehen sie ein und wie tragen sie die Parodos vor?

Der Chor besteht aus edelgebornen, älteren Freundinnen der Elektra. Es zeigen das später Anreden wie *γυναῖκες* 254, *ὦ φίλταται γυναῖκες*, *ὦ πολίτιδες* 1227, und umgekehrt das *ὦ παῖ*, mit dem der Chor öfter (251, 1084) die Elektra anruft. Die Hypothesis sagt: *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων παρθένων*. Es ist also hier die Sitte gewahrt, die Choreuten dem Protagonisten an Geschlecht und Alter gleichen zu lassen; nur in Bezug auf letzteres sind dieselben etwas vorgerückter.

Weil der Chor aus der Stadt kommt, zieht er durch die rechte *εἴσοδος* ein. Sein Erscheinen bleibt nicht unbegründet. 129 ff. ruft ihm Elektra zu: *ὦ γενέθλα γυναικῶν, ἥκετ᾽ ἐμῶν καμάτων παραμύθιον*, und 251 versichert der Koryphaios: *ἐγὼ μέν, ὦ παῖ, καὶ τὸ σὸν σπεύδουσ᾽ ἅμα | καὶ τοὐμὸν αὐτῆς ἦλθον*. Es kannte also der Chor der Freundinnen die traurige Lage der Elektra und kam, um sie zu trösten und ihr zu rathen. [1])

1) Bode sagt S. 409, der Chor bestehe aus edlen Matronen Mykenes, welche sich auf die klagenden Monodien Elektras vor der Atreusburg versammelten. Aus dem obigen geht hervor, dass das eine wie das andere falsch ist.

Wann rückt der Chor ein? Nauck sagt S. 13: „da (bei den letzten Worten der Elektra) erscheint der Chor, und nachdem er sich in der Orchestra aufgestellt hat, stimmt er mit der Elektra einen die Parodos vertretenden Kommos an.“ Es ist damit in der Hauptsache das Rechte getroffen; Wolff, Myriantheus u. A. äussern sich ähnlich. Der Chor muss während des Antisystems der Elektra einziehen, weil er beim Beginn des Kommos schon auf der Orchestra steht, und weil er den Gesang der Königstochter gehört hat. Wie könnte er ihr sonst zurufen, sie möge doch endlich aufhören zu klagen? Auch darum wird man den Einzug in die Zeit der Anapästen verlegen, weil diese ein zum Marsch ganz anders geeignetes Metrum sind als die iambisch-logaödische Strophe, mit welcher der Chor den Kommos beginnt.[1])

Wolff glaubt den Zeitpunkt des Eintritts noch näher bestimmen zu können; er vermuthet, derselbe erfolge bei Vs. 109, wo sich Elektra an das Volk wende. Allein das *πᾶσι* hat mit dem Chor gar nichts zu thun, es geht das auf die Bürger im allgemeinen, ja ich meine, wäre ihr der Chor schon an dieser Stelle zu Gesicht gekommen, sie hätte nicht verfehlt sich mit ihren Klagen gleich an ihn zu wenden. Auf alle Fälle darf man sagen, dass dies recitativisch gesungene Hypermetron die Schritte des einziehenden Chores begleitet habe.

Doch noch eine Schwierigkeit macht sich geltend. Wie kann Elektra, wenn sie die Freundinnen schon kommen sieht, noch am Schluss klagen *μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ λύπης ἀντίρῥοπον ἄχθος*? Müsste sie sich nicht mit einer Bitte um Theilnahme an die Freundinnen wenden und sich glücklich preisen, dass diese gekommen sind, wie sie es 129 ff. thut? Allein wenn das hier geschieht, so ist das wohl begründet.

1) Christ stellt die Sache anders dar. Nach ihm (Parakatal. S. 48) ist der Chor hier zugleich mit dem Schauspieler in das Theater eingezogen. Aber diese Ansicht lässt sich durch nichts begründen. Wenn zu den Anapästen der Elektra ein Flötenspieler nöthig ist, der für gewöhnlich allerdings mit dem Chore einzieht, so kann man hier so gut wie im Frieden des Aristophanes und der Hekabe des Euripides zur Annahme eines schon vor dem Chore anwesenden Musikanten seine Zuflucht nehmen.

In der ersten Strophe hat sich der Chor ganz auf ihre Seite gestellt und die Mörder ihres Vaters verflucht. Ehe er das that, konnte Elektra wohl noch über ihre Vereinsamung klagen.

Was schliesslich den Vortrag des Kommos betrifft, so wissen wir aus dem früheren, dass der Regel nach Einzelne darin auftreten müssen, es lässt sich das aber hier auch noch deutlicher zeigen. Es durchzieht alle Partien des Chores der eine Hauptgedanke: höre auf immer und stets um den Vater zu klagen und dadurch deine traurige Lage noch mehr zu verschlimmern; nur wird dieser Gedanke mannigfach variirt. Nun wäre es nicht undenkbar, dass Einer dasselbe in verschiedenen Wendungen ausspräche, gerade so wie es bei der Elektra der Fall ist; allein die Scene wird unleugbar viel wirkungsvoller, wenn mehrere Choreuten abwechselnd der klagenden Elektra theils tröstend, theils mahnend zusprechen. Was ausserdem im Munde eines und desselben Sängers hart an Tautologie streifen würde, ist erträglich oder vielmehr unanfechtbar im Munde eines Anderen. So z. B. in Str. α' *τίν' ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγάν;* in Antistr. α' *ἀεὶ στενάχουσα διόλλυσαι;* in Str. β' ein Hinweis auf die Rückkehr des Orest *ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινά κτλ.* und ebenso in der Antistr. β' *οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρίσα κτλ.* Dazu kommt, dass in *στρ.* β' und *ἀντιστρ.* β' an der entsprechenden Stelle dasselbe Wort steht, *τέκνον*, 154 und 174.

Der chorischen Abschnitte, von denen übrigens, wie der Augenschein lehrt, keiner eine Zerstückelung in mehrere Theile zulässt, sondern jeder für sich ein Ganzes bildet, sind sieben, und zwar kommen auf jedes der drei Strophenpaare zwei, der siebente auf die Epodos. Beginnen wir mit der Betrachtung dieses letzten.

Etwas empfindlich über die Aeusserung der Elektra, ein verständig Denkender (*καίρια φρονῶν*) werde nicht glauben, dass ihr ein beruhigendes Wort gesagt werden könne, bemerkt die betreffende Sängerin: „Scheint es dir auch, als ob ich nicht mit Einsicht redete, so rede ich wenigstens mit herzlichem Wohlwollen, wie eine treue Mutter zu ihrem Kinde, und rathe dir, nicht immer neue Leiden zu schaffen.“ So selbstbewusst

und zugleich so herablassend kann nur diejenige sprechen, welche an der Spitze steht, die Chorführerin. Eine gewöhnliche Choreutin hätte sich schwerlich wie eine liebende Mutter der Elektra gegenüber geberden dürfen.

Sodann ist das Metrum zu beachten. Es liegt eine anapästische Strophe vor, die aus drei durchweg spondeisch gebildeten paroemiaci besteht. Diese vielen Längen sind, wie Wolff bemerkt, von besonderem Ernst und Gewicht. Wem kämen aber so nachdrucksvolle Verse eher zu als der Chorführerin?

Es ist also der Koryphaios, der diese epodische Strophe singt.

Mit dieser Epodos aber hängen die beiden vorhergehenden Strophen des Chors, Str. und Antistr. γ', auf das engste zusammen. Denn einmal bestehen sie gleich jener aus Klageanapästen, und dann wird in den Worten der Epodos *ἀλλ' οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐδῶ κτλ.* auf die Ermahnungen des dritten Strophenpaares als auf Worte desselben Sängers Bezug genommen. Man hat also *στρ. γ'*, *ἀντιστρ. γ'* und die *ἐπῳδός* dem Koryphaios zu geben.

Die beiden ersten Strophenpaare nehmen wieder eine besondere Stellung ein. Zuerst in Bezug auf das Metrum. Es sind iambisch-logaödische und daktylo-trochäische Strophen. Sodann auch dem Inhalt nach; hier wird in zarterer Weise getröstet, in den drei letzten Strophen in stärkerer Weise ermahnt. Es sind also andere Sänger anzusetzen,[1]) das können aber nur die beiden Parastaten sein, und zwar erhält der eine die Strophen, der andere die Antistrophen.

Es gestaltet sich also die Vertheilung, so weit sie den Chor betrifft, also:

στρ. α': *παραστ.* 1 ∽ *ἀντιστρ. α'*: *παραστ.* 2.
στρ. β': *παραστ.* 1 ∽ *ἀντιστρ. β'*: *παραστ.* 2.
στρ. γ': *κορυφαῖος* ∽ *ἀντιστρ. γ'*: *κορυφαῖος.*
ἐπῳδ.: *κορυφαῖος.*

Die Strophen sind gesungen worden. Auf Tanz weist nichts hin, wohl aber haben dabei dem Metrum entsprechende

1) S. oben S. 15.

Bewegungen, Gebärden u. s. w. stattgefunden. Spondeische Anapästen verlangen eine andere Haltung als rollende Dactylen, iambisch-logaödische Strophen andere als daktylo-trochäische.

Erstes Epeisodion.

251—471.

Der Koryphaios sieht ein, dass der heftig erregten Elektra mit Trost nicht beizukommen ist; er versichert also 251—253 noch einmal, dass er es gut mit ihr meine, er wolle sich aber gern unterordnen, wenn sie glaube klagen zu müssen.

Darauf entschuldigt sich Elektra in längerer Rede wegen des Uebermasses ihrer Klagen, und zeigt, was für Leid sie täglich zu erdulden habe. 310—11 fragt der Koryphaios, ob Aigisthos zu Hause weile oder fern sei? Da letzteres der Fall ist, will er kühner mit der Sprache herausgehen, 314—315. Und nun fragt er 317—18 die Elektra, was sie vom Orestes hoffe. Als sie sich unwillig über dessen langes Zögern äussert, sucht er sie mit dem Hinweis darauf zu beruhigen, dass ein Mann, der ein grosses Werk vorhabe, zu zögern pflege, 318, und ein so edler Jüngling wie Orestes die Freunde nicht im Stiche lasse. 324—327 heisst er sie schweigen, denn ihre Schwester Chrysothemis komme eben aus dem Palaste.

Diese sechs chorischen Aeusserungen müssen dem Koryphaios gegeben werden; wenigstens hängen die drei ersten so eng untereinander zusammen, dass sie unmöglich von verschiedenen Personen herrühren können.

Die beiden Schwestern, von denen jede ein anderes Verfahren der Mutter und dem Aigisthos gegenüber einschlägt, gerathen hart aneinander, und der Bruch zwischen ihnen scheint unvermeidlich zu sein, da sucht der Koryphaios zu vermitteln.[1]) Nichts im Zorn, ruft er ihnen 369—71 zu, ihr könnt beide von einander lernen; die Worte der einen wie der andern verdienen Beachtung. Es gelingt ihm Frieden zu stiften; Chrysothemis

1) Vgl. Held, Bemerkungen über d. Chor d. Elektra. Progr. von Baireuth, 1861 S. 10.

warnt die Elektra und berichtet ihr von den Plänen im Hause, und Elektra sucht die Chrysothemis zu bereden, nicht das Todtenopfer der Mutter, das ihr diese in Folge eines bösen Traumes aufgetragen hatte, darzubringen, sondern Locken von ihr und von sich auf dem Grabe des Vaters niederzulegen. Diesen guten und verständigen Vorschlag räth auch die Chorführerin 464—65 auszuführen; und Chrysothemis verspricht es. Nach 472 entfernt sie sich, Elektra aber bleibt da und hört den Gesang des Chores mit an; denn Klytaimnestra trifft sie bei ihrem Eintreten unmittelbar nach dem Schluss des Liedes auf der Bühne vor, und im Liede selbst 477 wird sie vom Chore mit *ὦ τέκνον* angeredet.

Erstes Stasimon.

472—515.

Der Chor knüpft Hoffnungen an den eben gemeldeten Traum und motivirt dieselben mit der Erinnerung an die racheheischenden Frevelthaten. Zuletzt geht er auf den Uranfang alles Uebels zurück, auf die Ermordung des Myrtilos.

Das Stasimon besteht aus einem iambisch-logaödischen Strophenpaar und einer iambischen Epodos.[1])

Wem die respondirenden Strophen zuzuweisen sind, kann nach dem früheren kaum fraglich sein: den beiden Halbchören, in welche sich der Chor bei Beginn des Liedes wieder getheilt hat. Auch spricht der auffallende Parallelismus des Gedankens für diese Vertheilung. Die Dike naht sich, heisst es in der Str., auch die Erinnys schreitet heran, setzt die Antistr. nachdrücklich hinzu, Hoffnung hat sich meiner seit der Kunde vom nächtlichen Traume bemächtigt, singt *ἡμιχ. A*, und ganz ähnlich *ἡμιχ. B*: ich bin überzeugt, das Vorzeichen wird an den Thätern und ihren Gehilfen in Erfüllung gehen, denn sonst hätten Träume und Götterzeichen nichts mehr zu bedeuten.

Niemand wird behaupten, dass diese hart an Tautologie streifenden Aeusserungen denselben Sängern zu geben seien.

---

1) Westphal hat diese iambischen Strophen S. 426 aufzuzählen vergessen. S. Gleditsch.

Bei der Epodos kann man, wie früher gezeigt ist, an den Koryphaios und an den Gesammtchor denken. Besondere Indicien, die für den einen oder andern sprächen, sind nicht vorhanden, aber eben das bestimmt mich hier den Gesammtchor singen zu lassen. Denn wer zweifelt daran, dass der Gesammtchor öfter zu wirken berufen war, und wo ist er eher anzusetzen als bei einer Epodos, in welcher die Einheit wieder hergestellt wird, und im Durchschnitt sich kraftvollere Sentenzen entwickelt finden als in den sich entsprechenden Strophen?

Das Stasimon ist nicht bloss gesungen, sondern auch mit Tanz begleitet worden. Die Rhythmen lassen diese Annahme zu, und der freudige Inhalt empfiehlt sie noch besonders.

Zweites Epeisodion.
516—1057.

Klytaimnestra erscheint mit einer Dienerin; sie ist im Begriffe dem Apollo zu opfern; da sieht sie Elektra vor dem Hause stehen, und weil sie ahnt, was sie da treibt, überschüttet sie dieselbe mit Vorwürfen, erlaubt ihr aber zu reden und sich zu vertheidigen. Elektra hält nun der Mutter mit allem Freimuth ihr Schandleben vor, 558—609. Daran schliessen sich zwei Verse der Chorführerin, 610—611: Ich sehe sie Wuth schnauben; ob aber dabei das Recht mit ihr ist, darauf sehe ich sie keine Rücksicht nehmen. Es fragt sich, auf wen diese Worte gehen, auf die Tochter oder auf die Mutter. In den Scholien werden bereits beide Ansichten aufgestellt: 1) *ὁ Χορὸς τεθαυμακὼς ἐπὶ τοῖς λόγοις, φησὶν, Ὁρῶ μένος πνέουσαν τὴν παῖδα —*; 2) *εὐσχημόνως δὲ ἐς τὴν Κλυταιμνήστραν τὸν λόγον ἀποτείνουσιν*, und zwar wegen des *φροντίς* in der folgenden Entgegnung. In ähnlicher Weise sind die Ansichten der Neueren getheilt. Hermann und Nauck beziehen die Worte auf Elektra, Andere wie Held und Wolff auf die Klytaimnestra. Wolff sagt: ich sehe, dass Klytaimn. Wuth schnaubt; ich sehe bei ihr keine Ueberlegung mehr, ob Elektra u. s. w. Aber diese Deutung ist sicher falsch. Denn einmal wäre es eine grosse Härte der Structur, wenn *πνέουσαν* auf Klytaimnestra, *ξύνεστι* auf Elektra bezogen würde; in

diesem Falle hätte der Zusatz unterscheidender Pronomina nicht wegbleiben dürfen.[1]) Sodann ist es nicht wahr, dass Klyt. schon jetzt Wuth schnaubt. In den Worten *ποίας δέ μοι δεῖ πρός γε τήνδε φροντίδος*, wahrt sie sich nur das Recht, der rücksichtslosen Tochter, als welche sich El. in ihrer Rede gezeigt habe, ebenfalls rücksichtslos begegnen zu dürfen. Eine *μένος πνέουσα* wird sie erst nach einer neuen Erklärung der El. (616 ff.) in den Versen 622—23 und 626—27: *ὦ θρέμμ' ἀναιδές κτλ.*, was El. selber bestätigt, da sie 628 sagt: *ὁρᾷς; πρὸς ὀργὴν ἐκφέρει.* Drittens hindert uns die Rücksicht auf die sonstige Haltung des Chors, der Wolffschen Deutung beizupflichten. Der Chor ist viel zu furchtsam und unentschieden, um der gefürchteten Herrin eine so bittere Wahrheit ins Gesicht zu sagen, wie sie dann in seinen Versen enthalten wäre. Beziehen wir dagegen *πνέουσαν* auf Elektra, so constatirt der Chor einmal die Wahrheit, insofern El. wirklich in grosse Wuth gerathen ist (608—9), und dann tadelt er sie leise, wie es älteren Freundinnen einer jüngeren gegenüber zukam (*φροντίδ' οὐκέτ' εἰσορῶ*).

Noch sind zwei Bedenken zu widerlegen. 1) Man könnte eine Vertheidigung der El. der Anklage des Chors gegenüber vermissen. Allein die lässt Klyt. mit Absicht nicht zu; sie freut sich des Tadels, den die Chorführerin ausgesprochen, und verwerthet ihn schleunigst in ihrem Interesse.

Daraus erklärt sich 2) das von der Klyt. wiederholte *φροντίς*. Die Chorführerin hatte eingeräumt, El. berüchsichtige nicht genug, ob sie mit Recht so verfahre, d. h. doch, sie nehme auf die Mutter nicht die gebührende Rücksicht; so ist es, ruft Klyt. schnell, wie soll ich dann aber Rücksicht auf sie nehmen, die . . . u. s. w.

Klyt. und El. hadern weiter mit einander. 634 ff. bringt Klyt. dem Apollo Opfer und Gebete dar. 660 tritt der Paidagog als Bote gekleidet durch den linken Zugang auf. Er

---

1) Das hat Held S. 12 ff. richtig gesehen, dass diejenige Erklärungsart, durch welche die Beziehung der Stelle zwischen Klytaimnestra und Elektra getheilt wird, unzulässig ist. Er hätte nur an die Elektra allein und nicht an die Klytaimnestra denken sollen.

wendet sich an den Chor, dessen er zuerst ansichtig wird, und fragt, ob das der Palast des Aigisthos sei. 662 beantwortet die Chorführerin diese Frage, und 665 die andere, ob er in der vornehmen Frau Klyt. vor sich sehe. An diese wendet sich nun der Paidagog und erzählt ihr eine listig ersonnene Geschichte vom Tode des Orestes. Als er geendet, gibt die Chorführerin ihrem tiefen Schmerz und dem Mitleiden, das sie mit dem Atridenhause empfindet, in zwei Trimetern 764—65 Ausdruck: Wehe, wehe, so ist also das Geschlecht der alten Herrscher von Grund aus vernichtet.

Es folgt eine Unterredung zwischen dem Boten, der Mutter und der Tochter. Nach 803 geht die Königin mit dem Boten durch die Mittelthür in den Palast. El. bleibt auf der Bühne zurück und bricht in laute Klagen aus. Sie beginnt dieselben mit einer Frage an die Choreutinnen 804: Scheint es euch, als ob dies Weib über den Tod ihres Sohnes betrübt sei? u. s. w.

Zweiter Kommos.

824—870.

Der Kommos, an welchem sich von Seiten der Bühne Elektra, von Seiten des Chors alle Glieder desselben mit Ausnahme des Koryphaios betheiligen, umfasst zwei Strophenpaare, ein choriambisch-logaödisches 824—836 ∽ 837—848, und ein anapästisch-logaödisches 849—859 ∽ 860—870. Der Chor sucht die Elektra zu trösten und neue Hoffnung in ihr zu erwecken; es gelingt ihm aber nicht; sie verharrt bei ihrem Schmerz um den todten Bruder.

Wie viel Choreuten betheiligen sich am Kommos? Wie schon Wolff zu 823 anzunehmen geneigt war, vierzehn. Denn jede einzelne Aeusserung hat einen so selbständigen Charakter, dass man sie mit einer zweiten nicht zu einem Ganzen zu verbinden braucht. Allerdings scheint es Ausnahmen von dieser Regel zu geben. In Antistr. α′ 844 wird der Choreut, welcher *φεῦ δῆτ' ὀλοὰ γάρ* sagt, durch El. unterbrochen, und es scheint naturgemäss anzunehmen, dass derselbe zu dem *ἐδάμη* der Elektra das bestätigende *ναί* hinzufügt. Indessen das konnte jeder andere eben so gut, denn alle kannten sie

die Sage. Es ist also keineswegs eine Nöthigung vorhanden, die beiden Chorkommata 844 und 845 in einer Person zu vereinigen, und wir brauchen nicht erst zu dem Auskunftsmittel zu greifen, einen Punkt hinter γάρ zu setzen und ἦν zu ergänzen, was überdies einen matten Gedanken ergäbe. Schwieriger ist es, bei 839 und 841 zwei verschiedene Choreuten zu gewinnen, denn 841 bringt erst den Abschluss von 839, das verbum finitum. Nun habe ich früher selbst gegen Kirchhoff geltend gemacht, [1]) dass ein Gedanke nicht in der Weise zerrissen werden dürfe, dass das Subject dem einen Sprecher, das Prädicat dem anderen zufällt. Aber dort waren die Verhältnisse ganz anderer Art. Dort lag ein zusammenhängendes Chorikon vor, dessen einzelne Stücke Kirchhoff unter Verletzung des in Rede stehenden Gesetzes vertheilte, hier sind die beiden Satztheile durch Klagerufe einer Bühnenperson unterbrochen. Wie nahe aber liegt es bei solch einer Unterbrechung, dass eine andere Person fortfährt und den begonnenen Satz zu Ende bringt. [2]) Weiter hat man wohl zu beachten, dass es nach den Worten καὶ νῦν ὑπὸ γαίας — dem Fortsetzer des Gesprächs gar nicht zweifelhaft sein konnte, was er zu sagen hatte, um im Sinne seines Vorgängers zu reden; es war etwas vom Amphiaraos auszusagen, was Elektra trösten, erheben konnte; der Zusatz πάμψυχος ἀνάσσει erfüllt den Zweck, er hätte aber auch anders gestaltet sein können. [3]) Endlich braucht man nur einen Blick auf die Strophe zu werfen, und auch der letzte Zweifel muss schwinden. Denn die Str. enthält lauter selbständige Glieder, und es trifft sich glücklich, dass gerade da, wo in der Antistrophe geschwankt werden kann (839, 841) in der Strophe (826, 828) jeder Zweifel ausgeschlossen ist. Denn der erste Abschnitt 824—26 enthält den ganz allgemein gehaltenen Ausruf: wo sind die Blitze des Zeus, wo die Strahlen der Sonne, wenn solche Frevel im

---

1) S. 97.

2) Auch bei Aristophanes kommt es vor, dass ein Choreut in der von einem anderen gewählten Construction fortfährt; so Frieden 1171. S. Arnoldt S. 142.

3) S. hierüber und über den raschen Wechsel der Gedanken in diesem Kommos Held S. 15 ff.

Hause heimlich geschehen dürfen? Der zweite dagegen 828 wendet sich an die klagende Elektra mit der Frage, warum sie weine. Wenn also irgendwo in diesem Kommos verschiedene Choreuten zu Worte kommen, und dieser Ueberzeugung wird sich Niemand verschliessen, der den Gegensatz zwischen 860 und 864 bemerkt hat, so ist es hier der Fall; etwas ganz anderes denkt der erste als der zweite. Vereinigte man diese beiden Stellen, so fiele jeder Grund weg die anderen zu sondern.

Was die beiden Aeusserungen an der Spitze des ersten Strophenpaares vor den übrigen voraus haben, das ist ihre äussere Länge und ihr innerer Gehalt. Es veranlasst mich das sie den beiden Parastaten zu überweisen. Nun werden in der Str. und in der Antistr. je vier beschäftigt, die Parastaten an der Spitze, in den beiden folgenden Strophenpaaren je drei. Ich glaube, man darf daraus mit Sicherheit den Schluss ziehen, dass sich Halbchöre zu sieben Choreuten in der Weise gegenüberstanden, dass auf je vier je drei folgten, dass der vierte der ersten Reihe der Parastates war, und dass der Koryphaios quer vor den beiden Parastaten stand.

θέατρον.

↓ ιβ'	↓ η'	∽	δ' ↓	θ' ↓
↓ ιγ'	↓ ζ'	∽	γ' ↓	ι' ↓
↓ ιδ'	↓ ς'	∽	β' ↓	ια' ↓
	ф ε'	∽	α' ф	
	παρ. 2		παρ. 1	
		♀		
		κορυφ. ιε'		
		σκηνή.		

Oder um das antistrophische Verhältnis noch deutlicher zu machen:

Str. α'		Antistr. α'
ὁ α' 824—826		ὁ ε' 837—39
ὁ β' 828	∽	ὁ ς' 841
ὁ γ' 830		ὁ ζ' 843
ὁ δ' 831ᵇ		ὁ η' 845ᵇ

Str. β'		Antistr. β'	
ὁ θ'	849		ὁ ιβ' 860
ὁ ι'	853	∽	ὁ ιγ' 864
ὁ ια'	856		ὁ ιδ' 868 [1])

Das wären vierzehn Choreuten. Wo bleibt der funfzehnte? Und welcher ist das? Offenbar der Koryphaios, der, und darin stimme ich ganz mit Wolff überein, in den andern Theilen des Stückes genug zu sprechen hat und daher recht wohl einmal aus dem Spiele bleiben kann. [2])

Die Verse in diesem Kommos werden theils reinen Gesang, theils recitativischen Vortrag gehabt haben.

Zweites Epeisodion (Fortsetzung).
871—1057.

In diesem Theile des zweiten Epeisodion ergreift der Koryphaios zweimal das Wort, 990—91 und 1015—16.

Chrysothemis kommt mit froher Hoffnung vom Grabe her, El. muss sie ihr rauben und sagen, dass Orestes todt ist. Dagegen fordert sie die Schwester auf in Gemeinschaft mit ihr den Aigisthos zu tödten. Den Plan dazu entwickelt sie näher; da bemerkt der Koryphaios 990—91: in solchen Fällen ist ein wohlbedachter Sinn ein guter Bundesgenosse (d. h. thut noth) sowohl dem, der spricht, als dem, der hört. Er nimmt also eine Art Mittelstellung ein; er wagt es nicht den Plan der kühnen El. gut zu heissen, (ὑπερτεθαυμακὼς τὸ τολμηρὸν τῆς Ἠλέκτρας, sagt der Scholiast) empfiehlt aber doch der Chrysothemis ihn in Erwägung zu ziehen.

Chrysoth., die sich mit ihrer Antwort auf kurze Zeit an den Chor wendet (ὦ γυναῖκες), lehnt die Theilnahme am Vorhaben der El. entschieden ab. Dieselbe werde sich, meint sie, dadurch nur in immer grösseres Unglück stürzen. Macht-

---

1) Was Wolff meint, wenn er sagt, man hätte sich eine staffelförmige Aufstellung zu denken: 4, 3, 1, 3, 4, das verstehe ich nicht. Diese Annahme wird weder durch die obige Vertheilung gefordert, noch wäre sie mit der Strenge und Gleichförmigkeit, welche die Alten in solchen Dingen wahren, irgendwie vereinbar.

2) S. oben S. 18.

los, wie sie sei. thue sie besser, der Gewalt zu weichen. Hier greift der Koryphaios wieder mit seinem Rathe ein, 1015—16: Folge ihr, Elektra, denn für Menschen gibt es keinen grösseren Gewinn als Vorsicht und kluge Gedanken. So wahrt auch hier der Chor seine herkömmliche Besonnenheit.[1]

Chrysoth. versucht es gleichfalls noch einmal die Schwester umzustimmen, vergebens. Sie geht dann in den Palast, El. aber bleibt in Trauer versunken auf der Bühne zurück, (1084 ὦ παῖ παῖ, ὡς καὶ σὺ .. εἵλου), und hört das Stasimon des Chors mit an, welcher durch das letzte Zwiegespräch beider Schwestern andern Sinnes geworden ist; er ergreift jetzt von neuem die Partei der Elektra, deren Pietät ihn tief bewegt hat.

Zweites Stasimon.

1058—1096.

Es besteht aus zwei Strophenpaaren, einem logaödischen und einem iambisch-logaödischen, und lehnt sich dem Inhalt nach eng an die Vorgänge der Bühne an. Chrysothemis, die sich eben geweigert, der Elektra bei ihrem Rachewerk zu helfen, wird dieser ihrer Pietätslosigkeit wegen bitter getadelt,[2] Elektra aber höchlich gepriesen, weil sie fest hält an der Kindespflicht und an den ewigen ungeschriebenen Gesetzen, und schliesslich wünscht der Chor ihrem Vorhaben alles Glück.

Die Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Strophen ist auch hier eine solche, dass der Vortrag durch Halbchöre in die Augen springt. Zunächst hat jedes Strophenpaar einen

1) Schneidewin theilte die beiden Verse 1015—16 der Chrysothemis zu. Dass dies nicht angeht, hat Held S. 17 gezeigt.

2) Dass sich die Str. nicht auf Klytaimnestra bezieht, wie der Scholiast meint, sondern auf Chrysothemis, liegt auf der Hand. Nur ein undankbares Kind schwebt dem Dichter vor, wenn er fragt: warum ahmen wir nicht den feinsinnigen Vögeln nach, die sich die Pflege derer angelegen sein lassen, von denen sie abstammen und die sie zuerst gepflegt haben?

Hauptgedanken für sich, und dieser ist wieder zwiefach ge gliedert.

Str. und Antistr. α': Chrysothemis und Elektra.

ἡμιχ. A. Str. α'. Tadel der Chrysothemis.

ἡμιχ. B'. Antistr. α'. Lob der Elektra.

Str. und Antistr. β': Elektra in ihrem Verhältnis zu Aigisthos und Klytaimnestra.

ἡμιχ. A. Str. β'. Wohl ist sie unglücklich, aber edel und erhaben.

ἡμιχ. B. Antistr. β'. Möge sie glücklich werden und den Sieg erlangen.

Indessen ist noch eine Schwierigkeit zu beseitigen. Str. α' führt bei Vs. 1069 den Gedanken insofern nicht zu Ende, als das, was die Fama in die Unterwelt berichten soll (ὦ.. φάμα, κατά μοι βόασον οἰκτρὰν ὄπα) erst in der Antistrophe gesagt wird. Bedenkt man aber, dass der zweite Halbchor recht gut in den Sinn des ersten eindringen und seine Rede fortsetzen konnte, da im Gegensatz an sich und in Ausdrücken wie οἰκτρὰν ὄπα und ἀχόρευτα ὀνείδη Fingerzeige genug lagen, so wird man in dem engeren Anschluss der Antistr. an die Str. keine unserer Vertheilung entgegenstehende Schwierigkeit mehr finden.

Uebrigens kehrt der Fall, dass ein Gedanke am Ende der Str. nicht seinen vollen Abschluss findet, noch öfter wieder, so Oid. Tyr. 1196, Philokt. 691 und 706; mit Wolff 1081 in unserem Stücke auf dieselbe Linie zu stellen, dazu liegt nach der Ueberlieferung kein Grund vor; nur Wolffs Aenderungen bedingen ein Komma statt des abschliessenden Fragezeichens.[1])

Seinen Gesang wird jeder Halbchor auch mit dem entsprechenden Tanz begleitet haben. Dagegen könnte man das ἀχόρευτα in 1069 geltend machen, das der Scholiast mit den Worten erläutert: ἐφ' οἷς οὐκ ἄν τις χορεύσειεν. Allein man würde damit doch zu weit gehen; ἀχόρευτος bedeutet ganz allgemein freudlos, traurig, weil der Tanz ein Zeichen der

---

1) S. oben S. 27.

Freude ist, und selbst wenn das Wort seine ursprüngliche Bedeutung gewahrt hätte, so würde es hier nur heissen, der wird nicht tanzen, welcher die Kunde hört, was nicht ausschliesst, dass der tanzt, welcher die Botschaft aufträgt.

Drittes Epeisodion.

1097—1383.

Orestes tritt von Pylades und zweien Dienern begleitet von links her auf und bittet die Choreuten um Auskunft darüber, ob er auf dem rechten Wege sei. Der Chor fragt 1100 nach dem Ziel seiner Reise. Orestes: Es ist das Haus des Aigisthos. Chor 1102: Dann hat man dich recht beschieden. Orest: Wer von euch möchte wohl unsere ersehnte Ankunft hineinmelden? Chor: diese da (Elektra), wenn der Nächste sie melden muss.'

Zunächst hat man bei diesem schlichten Zwiegespräch wieder den Chorführer zu beschäftigen, und es geht sehr gut an, ihm alle drei Aeusserungen zu geben. Zieht man aber in Betracht, dass es drei von einander unabhängige Fragen resp. Antworten sind, und dass Orestes nicht bloss zu Anfang 1097 sondern auch nachher noch 1103 alle Choreutinnen anredet, so ist es erlaubt, wenn auch nicht geboten, die drei Verse so an den Koryphaios und die beiden Parastaten zu vertheilen, dass jener 1100, der erste Halbchorführer 1102 und der zweite 1105 erhält.

Zu beachten ist übrigens noch, dass auch hier wie sonst öfter der Koryphaios die ankommenden Personen nicht meldet, wohl aber auf ihre Fragen Bescheid gibt.

Es folgt die Scene zwischen Orestes und Elektra. Als diese, die Urne in den Händen haltend, jammert und klagt und sich zuletzt den Tod herbeiwünscht, da ruft ihr der Koryphaios 1171—72 besänftigend zu: Bedenke, Elektra, du stammst von einem sterblichen Vater, und ebenso Orestes; klage also nicht zu sehr. Es ist das eine allgemeine Sentenz, wie sie sich öfter angewendet findet, und der Scholiast macht daher die ganz richtige Anmerkung: *τοῖς κοινοῖς βοηθήμασι χρῆται ὁ χορὸς ἐν τῇ παρηγορίᾳ.*

Am Schluss der Erkennungscene, die dann folgt,[1]) macht Elektra die Choreutinnen, die sie 1204 dem Orestes als treu und zuverlässig bezeichnet hatte, zu Theilnehmerinnen ihrer Freude, indem sie 1228 ff. ruft: Sehet, ihr Weiber, den Orest —, und die Chorführerin entgegnet 1230—31: Wir sehen ihn, Tochter, und aus Anlass deines Glückes rieseln uns Thränen über die Wangen.

μέλος ἀπὸ σκηνῆς.

1232—1287.

Elektra gibt in schwungvollen lyrischen Strophen ihrer grossen Freude Ausdruck, während sie Orestes in gehaltener Sprache zu beruhigen sucht. Dieser Scene, welche sich von 1232—1287 erstreckt und aus drei Strophen, einem dochmischen, mit Iamben, Baccheen und Cretici vermischten Strophenpaare und einer iambischen Epodos besteht, gibt Wolff den Titel: Zweiter Kommos. *Ἀπὸ σκηνῆς.* Das ist falsch. Bei Aristoteles (s. oben S. 40) heisst es ausdrücklich: *κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Dem Chor fällt aber in dieser ganzen Partie nicht ein einziger Vers zu. Sie ist also kein *κομμός*, sondern ein Gesang *ἀπὸ σκηνῆς*, (so auch Nauck S. 24), und diese Lieder scheidet Aristoteles deutlich von den *κομμοί*: *ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι.* Ueber den Vortrag dieses Liedes, das eigentlich ausserhalb unserer Sphäre liegt, bemerke ich nur so viel, dass Orestes alle seine Verse, die fast durchweg iambische Trimeter sind, einfach recitirt, denn er will ruhig und gefasst sein und möchte auch seine Schwester bestimmen sich zu mässigen und mit Klugheit vorzugehen, dass dagegen Elektra ihre Verse theils singt, theils melodramatisch vorträgt.

---

1) Der Scholiast ist geneigt Vs. 1178 dem Chore zu geben; er schreibt: *τοῦτο δύναται μὲν καὶ ἡ Ἠλέκτρα λέγειν· εὐπρεπέστερον δὲ τῷ Χορῷ περίκειται, ἵνα μὴ περὶ τοῦ ἑαυτῆς εἴδους εἴπῃ τι·* allein einmal ist die Schilderung viel ergreifender, wenn sie von der Elektra selber ausgeht, und dann würde der Vers, sobald man ihn dem Chore gäbe, die Stetigkeit des Dialoges zwischen Orestes und Elektra störend durchbrechen.

Drittes Epeisodion (Fortsetzung).

1288—1383.

In der zweiten Hälfte des dritten Epeisodions 1288—1383 treiben sich Orestes, Elektra und der Paidagog, der bei Vs. 1322 aus dem Hause kommt, gegenseitig zum Handeln an. Dem Chor fällt hierbei kein einziger Vers zu. Nur in den Scholien findet sich in Bezug auf 1322—23 (bis χωροῦντος) die Notiz: τινὲς τὸν χορόν φασι λέγειν ταῦτα. Hermann fand das opportune adnotatum und gab die Verse dem Chore; Dindorf schloss sich in der kleinen Teubnerschen Ausgabe diesem Vorgange an. In den poetae scenici ed. V dagegen und in der Oxforder Ausgabe lässt er die beiden Verse dem Orest, in letzterer mit dem Bemerken: chori si haec verba essent, duos plenos trimetros potius exspectari monet Schneidewinus. Das ist richtig; ich glaube ausserdem noch hervorheben zu müssen, dass ein Schauspieler auf der Bühne viel eher Jemanden von innen heraus kommen hört als der Chor auf der entfernteren Orchestra; schliesslich verweist Wunder noch auf Vs. 1253 ff.

Drittes Stasimon.

1384—1397.

Bei Vs. 1383 treten alle Personen, Orestes, Pylades, Elektra und der Paidagogos durch die Mittelthüre in das Haus ein. Der Chor aber stimmt ein Lied, das dritte Stasimon, an, das genau zur Situation passt. Orestes ist hineingegangen, seine Mutter zu tödten. Von diesem Entschlusse handelt der Chor, doch so, dass er ihn als das Werk der Götter hinstellt, um auf diese Weise dem Augenblick etwas von seinem furchtbaren Charakter zu nehmen.

Das Stasimon besteht aus zwei respondirenden dochmischen Strophen von mässiger Länge. Mit den Dochmien wäre parakatalogischer Einzelvortrag wohl vereinbar (S. 48), er ist aber hier unmöglich, weil sich nur wenige kleine Einschnitte in den Strophen finden und diese sich nicht entsprechen.

Die Responsion zweier Strophen bestimmt mich, wieder Halbchöre anzunehmen, und mit dieser Annahme verträgt sich die Anordnung der Gedanken auf das beste. Es hebt dann

ἡμιχ. *A* in Str. α' mehr das Fürchterliche des Rachewerks hervor, (die Erinnyen sind eingezogen) und

ἡμιχ. *B* betont in Antistr. α' mehr das Gottgefällige, (Hermes geleitet den Orestes).

Aber noch eins weist mit Sicherheit auf Halbchöre hin. Mit dem Imperativ *ἴδετε* im Anfang der Strophe rufen die einen von den Choreutinnen die anderen an. Möglich, dass das auch der Scholiast meint, wenn er schreibt: *καὶ τὸ ἴδετε πρὸς ἀλλήλας φασὶ αἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ*, möglich auch, dass er alle Sänger sich gegenseitig anrufen lässt, was aber eine sehr geschraubte und unnatürliche Auslegung wäre. Wir werden solchen Imperativen noch öfter in den Chorliedern begegnen, so Trach. 821 u. 870, und werden auch dort ihre Bedeutung zu schätzen haben.

Da die dochmische Strophe nicht bloss aus dochmischen Versen besteht, sondern mit iambischen und päonischen vermischt ist, so darf ihr unbedenklich rein melischer Vortrag zugesprochen werden. Auch an orchestischer Begleitung ist nach S. 42 kaum zu zweifeln.

Die Exodos.
1398—1510.

Nach Aristoteles Poet. cap. 12 beginnt die Exodos hier nach dem dritten Stasimon, weil nun kein Chorlied mehr folgt. Wolff lässt sie erst bei 1443 beginnen, er sieht also die kommatische Partie einiger lyrischer Strophen wegen als Chorlied an. Dazu hat er aber hier kein Recht. Der folgende Kommos ist zu den epeisodischen zu rechnen. S. S. 43.

Dritter Kommos.
1398—1441.

Achten wir zunächst auf den Inhalt, das Metrum und die strophische Gliederung. Bei Vs. 1398 tritt Elektra aus dem Hause, verkündigt, dass sich die Männer an das Werk machen, und fordert den Chor zur Ruhe auf.[1]) 1400 fragt der Chor

1) In den zwei Trimetern, die sie spricht, findet sich ein auffallender Wechsel des Numerus: *ὦ φίλταται γυναῖκες — ἀλλὰ σῖγα πρόσμενε.* Wolff deutet die Erscheinung so: der Chor wendet von sich und andere von ihm öfters den Singular an, weil alles der Chorführer allein spricht.

in einem Halbvers, was die Männer jetzt beginnen. Elektra sagt es. Darauf fragt sie der Chor in einem zweiten Halbvers 1402, warum sie herausgekommen sei. Sie antwortet, um Wache zu stehen, damit sie Aigisthos nicht überrasche. Da hört man die Klytaimnestra schreien. Elektra macht den Chor noch besonders darauf aufmerksam, dieser aber ruft in einer synkop. iamb. Octapodie 1407: ich habe Grässliches gehört, so dass mich schaudert; und gleich darauf, als Elektra die Klagen der Mutter erbarmungslos zurückweist, 1413—14 in zwei logaödischen Pentapodien: wehe, der heutige Tag vernichtet das arme Geschlecht, und 1419—1421 in zwei synk. iamb. Octapodien und einer synkop. troch. Tetrap: der Fluch geht in Erfüllung; die Todten leben da unten und tödten ihre Mörder.

Hieran schliessen sich an der Spitze der antistrophischen Partie zwei iamb. Trimeter: da kommen sie; ihre Hände triefen vom Opferblut des Ares, und ich kann sie nicht tadeln.[1]) Der Ueberlieferung zufolge hat Elektra diese beiden Verse; Hermann hat sie zuerst dem Chor gegeben, und mit Recht, da es seine Sache ist, das Auftreten von Personen zu melden, und da nur er vernünftigerweise sagen kann, er vermöge sie nicht zu tadeln, trotzdem sie blutige Hände hätten.

Orestes berichtet nun in Kürze den Hergang; da sieht der Chor 1431 den Aigisthos kommen und ermahnt sie zu schweigen; 1433—34 räth er ihnen in die Vorhalle zu gehen und weiter alles gut zu vollführen, und 1437—1441 sagt er der Elektra, welche zurückbleibt den Ankommenden zu empfangen, es sei das beste, mild mit ihm zu sprechen, damit er unversehens in den Kampf des Rechtes eintrete.

Offenbar liegt hier ein Kommos vor; es ist eine unter Personen der Bühne und des Chors vertheilte nicht bloss gesprochene, sondern auch gesungene Partie. Als Kommos wird

---

Doch das ist nicht der Grund. Man hat den Singular beim Plural daraus zu erklären, dass die Choreuten als Chor, als einheitliches Ganzes betrachtet werden.

1) Statt des *λέγειν* der Handschriften, das keinen Sinn gibt, wird mit Erfurdt *ψέγειν* zu lesen sein.

sie denn auch von den Gelehrten anerkannt; Gleditsch nennt sie *κομμάτιον*, ohne Grund, da sie von beträchtlicher Länge ist. Die Natur des Kommos verlangt Einzelvortrag, (s. oben S. 41); wir werden also auch die chorischen Kola Einzelnen zu geben haben. Aber welchen?

Zu dem Zwecke ist es nöthig den antistrophischen Bau ins Auge zu fassen.

Nach Wolff folgen aufeinander:

Str. α′, Str. β′, *μεσῳδός*, Str. γ′ —
Antistr. α′, Antistr. β′, Antistr. γ′.

Diese Eintheilung kann ich nicht gutheissen. Einmal sind diese Strophen keine durch Sinn und Metrum abgesonderten, selbständigen Theile; sodann ist es unmöglich, beim Hören oder Lesen die Responsion dreier Strophenpaare herauszufinden, wenn erst die drei Strophen, dann die drei Antistrophen auf einander folgen; drittens endlich läge die Mesodos zwischen Str. β′ und Str. γ′ überaus störend in der Mitte.[1])

Auch dazu ist kein Grund vorhanden, mit Hermann und Nauck erst Str. α′ und Str. β′, dann Antistr. α′ und Antistr. β′ anzusetzen.

Wir haben mit Gleditsch eine einfache, deutliche Unterscheidung der ganzen Partie in Str. und Antistr. vorzunehmen, so dass sich 1398—1421 ∽ 1422—1441 entsprechen.

Nun sind die chorischen Kola also vertheilt, dass sich nur die melischen decken, die dialogischen nicht. Es entsprechen sich:

1407	∽	1428	synk. iamb. Oktap.,
1413 } 1414	∽	{ 1433 1434	zwei logaöd. Pentapodien,
1417 bis 1421	∽	1437 bis 1441	zwei iamb. synk. Hexap. und eine troch. synk. Tetrap.

1) Aehnlich äussert sich Nieberding a. a. O. S. 8.

Dagegen respondiren mit Versen der Schauspieler und stehen demnach als chorische Aeusserungen vereinsamt:

1400	∽	Elektr. 1424	iamb. Hemistichion;
1402	∽	Elektr. 1426	- -
1422 1423	∽	Elektr. 1398 1399	zwei iamb. Trimeter.

Die Zweiheit, die in der Responsion liegt, fordert zwei Personen; die Selbständigkeit der astrophischen Verse fordert eine dritte. Letzteres lässt sich noch besonders beweisen. Beim Uebergang von der Str. zur Antistr. 1422 schliesst sich eine dialogische Chorstelle an eine melische an. Der auffallende Contrast zwischen ihnen, ein Contrast, der sich gleichmässig auf Sinn und Metrum erstreckt, zwingt uns verschiedene Personen anzunehmen. Wir haben also im Ganzen drei Choreuten zu beschäftigen. Wer sind sie? Der κορυφαῖος und die beiden παραστάται, und zwar tragen sie ihre Verse also vor:

Str.

1400 und 1402 recitirt der Koryphaios;

1407, 1413—14, 1417—21 singt der erste Halbchorführer, oder besser, sie sind ein Recitativ.

Antistr.

1422—1423 recitirt der Koryphaios;

1428, 1433—34, 1437—41 singt der zweite Halbchorführer, oder besser, sie sind ein Recitativ.

Die logaödischen Verse sind vielleicht gesungen worden; über den melischen Vortrag der synkopirten Iamben s. Vortrag S. 34 ff. 39 ff.

Zum Schluss sind noch einige mögliche Einwürfe zurückzuweisen. Es könnte Jemand eine Vertheilung unter alle Choreuten verlangen. Die ist undurchführbar. Wir haben in der Str. fünf, in der Antistr. vier Chorstellen, und mit der Neunzahl ist nichts anzufangen. Sodann könnte einer für die respondirenden melischen Partien den Gesammtchor oder doch

Halbchöre in Vorschlag bringen. Aber dagegen spricht der Inhalt der Verse, namentlich in der Antistrophe. Dieselben sind nichts weniger als erhaben oder schwungvoll, enthalten vielmehr nüchterne Ermahnungen und schlichte Befehle: *παύσασθε. — βᾶτε κατ' ἀντιθύρων ὅσον τάχιστα. — ἠπίως ἐννέπειν ἂν συμφέροι.* — Auch ist früher ausgeführt worden, dass im Kommos fast durchweg nur Einzelne sprechen resp. singen.

Ein Anderer schlägt vielleicht noch einen anderen Weg ein. Er gibt wie ich die astrophischen Verse dem Koryphaios, lässt aber in die respondirenden Partien nicht bloss die beiden Parastaten, sondern auch den Koryphaios sich theilen, und zwar in dieser Weise:

	στρ.		ἀντιστρ.
παρ. α'	1407	=	1428.
παρ. β'	1413 f.	=	1433 f.
κορυφ.	1417 ff.	=	1437 ff.

Allein dieser Vertheilung stehen verschiedene Bedenken im Wege. Zunächst ist sie überhaupt bloss möglich, wenn man nach dem Vorgange von Wilms, Jahn, Nieberding u. A. die beiden Verse 1422—23 *καὶ μὴν πάρεισιν οἵδε* dem Chor nimmt und dem Orestes (?) zuweist. Denn das leuchtet ein, sobald diese Verse dem Chore gehören, fallen sie dem Koryphaios zu, dann aber kann dieser nicht eben erst die vorhergehende Str. 1417 ff. gesungen haben, d. h. dann wäre der obige Vorschlag undurchführbar. Es hängt also viel davon ab, wer diese Verse erhält. Dem Orestes kommen sie nicht zu, denn es ist nicht seine Sache seine Ankunft selber zu melden, der leise Tadel in den Worten: *φοινία δὲ χεὶρ στάζει θυηλῆς Ἄρεος* liegt ihm ganz fern, wie auch die gleich folgende Aeusserung zeigt: *τἀν δόμοισι μὲν καλῶς* . . , und endlich geben die Worte *οὐδ' ἔχω λέγειν* auch in seinem Munde keinen Sinn; er war gar nicht in einer solchen Verfassung, dass er verstummen musste, wie er denn auch alle Fragen der Schwester augenblicklich beantwortet.

So wenig aber die Verse für den Orestes passen, so sehr passen sie, wenn man nur mit Erfurdt ψέγειν für λέγειν liest,[1]) für den Chorführer.[2]) Ankommende zu melden ist seines Amts, und das leise Bedenken, das er aber sofort selber beschwichtigt, ist ganz seines Charakters. Dazu kommt noch ein wichtiger Umstand. Auch bei Aischylos und bei Euripides ist es der Chor, welcher nach der That des Orestes ganz ähnliche Urtheile fällt. Choeph. 1044: εὖ γ' ἔπραξας.. μηδ' ἐπιγλωσσῶ κακά, und Elektr. 957: ἔπραξε δεινά, δεινὰ δ' ἀντέδωκε σοὶ καὶ τῷδ'. ἔχει γὰρ ἡ Δίκη μέγα σθένος.[3]).

Sind aber die Verse 1422—23 dem Chore zu lassen, so kann, wie oben gezeigt ist, nicht mehr nach jenem Principe getheilt werden. Zugleich aber wird ein anderes mögliches Bedenken gehoben. Der Chorführer, der nun auch dreimal das Wort ergreift, kommt den Parastaten gegenüber nicht mehr zu kurz weg.

Bei meiner Anordnung könnte man eine lebendige Theilnahme der Choreuten vermissen; man könnte verlangen, sie sollten sich schneller ablösen. Ich gebe zu, dass der Wunsch bei dieser Scene gerechtfertigt ist, immerhin aber sind die einzelnen Aeusserungen durchaus nicht von der Art, dass sie nicht zu je dreien in Str. und Antistr. bequem vereinigt werden könnten.

Müsste stetige Ablösung eintreten, so hätte ich einen anderen Vorschlag. Man lasse in den antistrophischen Partien die beiden Halbchorführer abwechseln, dann hat man lebhafte Betheiligung und wahrt doch trefflich die Responsion. Ich meine also:

---

1) Held theilt S. 20 die Worte auch dem Chore zu, behält aber das λέγειν bei. Es fehlten dem Chore, meint er, die Worte, sein Entsetzen auszudrücken.

2) Eine der meinen entgegengesetzte, wie ich überzeugt bin, unhaltbare Darstellung findet sich bei Nieberding S. 9 ff.

3) Vgl. J. Kvičala, Beiträge zur Erklärung d. Soph. (Ber. der W. Acad. Bd. 45, S. 473 ff.).

κομμός.
1398—1441.

κοριφ. 1400, 1402, 1422—23.

στρ.		ἀντιστρ.
παρ. α' 1407.		παρ. β' 1428.
- β' 1413 f.	∽	- α' 1433 f.
- α' 1417 ff.		- β' 1437 ff.

Die Exodos (Fortsetzung).
1442—1510.

Unterredung zwischen Aigisthos, Elektra und Orestes. Nach Vs. 1507 treten alle Personen in den Palast ein, wo Aigisthos den Todesstreich empfangen soll, der Chor aber zieht durch die linke *εἴσοδος*, rechts vom Zuschauer, auf demselben Wege, auf welchem er gekommen war, *κατὰ στοίχους* geordnet, ab, während der Koryphaios dem Orestes die glückwünschenden Worte nachruft 1508—10: Du Spross des Atreus, endlich bist du frei und siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen, und der Angriff hat dich zum Manne gereift.

Das kleine anapästische System, das aus zwei Dimetern und einem Paroimiakos besteht, gehört zu den Schlusshypermetren und ist vom Koryphaios zu den Tönen der Flöte recitirt worden.

Rückblick.

Der Chor, welcher aus funfzehn älteren, zuverlässigen Freundinnen der Elektra besteht und aus der Stadt herbeikommt, um die Heldenjungfrau in ihrem Jammer zu trösten, steht ihr von Anfang bis zu Ende treulich zur Seite. Allerdings besitzt er einigemale nicht Kühnheit genug ihren hochfliegenden Plänen zu folgen, und tritt ihr daher abmahnend und tadelnd entgegen, er lässt sich aber immer wieder von ihrer zuversichtlichen Entschlossenheit mit fortreissen und hat schliesslich nur Worte des Lobes für ihre Pietät, ihre Frömmigkeit und Gerechtigkeitsliebe. Was sie schmerzt, schmerzt auch ihn, ihre Freude ist seine Freude, nur geht er nie so in das Extrem wie sie, sondern hält Mass und sucht auch sie zum Masshalten zu bewegen. Gleich den Chören in anderen Stücken ist er gesetzten, bedächtigen Wesens, lässt sich von

Rücksichten auf äussere Verhältnisse, auf die Macht der Herrscher bestimmen und ist vorsichtig, ja furchtsam in seinen Aeusserungen. Streitende ist er bemüht zu versöhnen, das Grässliche einzelner Momente sucht er zu mildern, auf die Götter und ihre gnädige Hilfe verweist er in allen Lagen, so dass ihn Nauck S. 21 mit Recht einen frommen Chor nennt.

Bode meint S. 409, der Chor nehme einen sehr thätigen Antheil an der Handlung. Gerade das Gegentheil ist der Fall, wie schon von Held S. 3 ff. und Wolff S. 133 bemerkt ist; thätigen Antheil an der Handlung nimmt er nicht. Er beschränkt sich darauf, nachdem er erst seine Bedenken geltend gemacht hat, dem Racheplan zuzustimmen und ihn mit seinen Wünschen zu begleiten, hier und da auch einen Rath zu geben, selbsthandelnd tritt er nicht auf. Einer weiteren Bemerkung Wolffs, der Chor vertrete einerseits den Dichter, andrerseits das Volk, wird man gleichfalls ohne Bedenken zustimmen. Es ist des Dichters edle, milde, massvolle und versöhnliche Gesinnung, die aus dem Chor spricht, und wenn derselbe auf Seite der Elektra und des Orestes steht und die schändliche Ermordung des Agamemnon gerächt wissen will, so ist er selbstverständlich damit der Interpret der Gesinnungen und Wünsche des ganzen Mykenäischen Volkes, oder er vertritt damit, wie Nauck sagt, die Stimmung der Guten des Landes.

Von den 1510 Versen des Stückes gehören nach Wolff's Berechnung 415 (0,274) der Lyrik an, es wird also in dieser Beziehung nur von der Antigone, dem Aias und dem Oidipus auf Kolonos übertroffen. Wie die Sprache in dieser Tragödie überhaupt einfacher ist als in den anderen, so bewahrt auch die Melik eine gewisse Schlichtheit (Bernhardy S. 21). Die Lieder sind weder durch Pracht und Glanz noch durch Gehalt und Bedeutung ausgezeichnet. Oefter als sonst spricht hier der Chor durch seine Führer im Versmasse des Dialogs oder tritt mit der Bühne in kommatische Wechselklage. Die Zahl der Lieder ist aber nicht so klein, wie Bode fälschlich meinte; ausser drei Kommoi (die kommatische Parodos eingeschlossen) finden sich drei (nicht zwei) regelrechte Stasima.

Der Chor ist *κατὰ στοίχους* ein- und ausgezogen, hat bald eben diese bald die Halbchorstellung auf der Bühne eingenommen, hat sich einmal *καθ' ἕνα* an einem Kommos betheiligt und sonst theils als Gesammtchor, theils in Halbchören gesungen und getanzt, theils durch seine drei Führer in schlichter Rede oder melodramatisch gesprochen.

IV. König Oidipus.[1]

Der Prologos.

1—150.

Es sprechen zu Anfang mit einander Oidipus und der Priester des Zeus, der Wortführer der Jünglinge und Knaben, die sich hilfesuchend an den Altären vor dem Königspalaste niedergelassen haben. Wir hören vom Unglück der Stadt und von den Mitteln, welche der König ergriffen hat, dasselbe zu

---

1) Man kann Schneidewin darin Recht geben, dass Sophokles nicht erst die grosse Pest i. J. 429 zu erleben brauchte, um die ergreifende Schilderung einer Seuche, wie sie sich am Anfang dieses Stückes findet, zu entwerfen, und doch ist es sehr wahrscheinlich, dass dem Dichter, als er diese Verse schrieb, jene Leiden seiner Vaterstadt vorschwebten. Freilich wird er nicht kaum erst vernarbte Wunden wieder aufgerissen haben: es dürfte also das Stück einige Zeit nach 429 anzusetzen sein.

Auf eine spätere Zeit weisen auch, wie Wolff S. 336 ausführt, die Anordnung und der Versbau hin. Denn es finden sich hier die wenigsten lyrischen Verse, 371 : 1530 = 0,242, und nächst Philoktet die meisten Auflösungen in den gesprochenen Trimetern. Ausserdem kommen anapästische Hypermetra des Chorführers nur einmal vor, 1297 ff., und dann werden Trimeter in drei Theile getheilt wie nur noch in den beiden spätesten Stücken Philoktet (409) und Oid. auf Kolon. (408). Dass aber andererseits das Stück nicht zu den letzten gehört, geht daraus hervor, dass nur einmal ein Solo eines Schauspielers vorkommt (1307 ff.), während sie sich im Philoktet und Oid. auf Kol. und dann namentlich bei Euripides zahlreicher finden, und dass die beiden letzten Sophokleischen Dramen auch durch die Viertheilung des Trimeters über unser Stück hinausgehen. Endlich verdient noch der Umstand Beachtung, dass Oidipus Tyrannos mit der Ol. 87, 1 aufgeführten Medeia des Euripides in Verbindung gesetzt wird. Beide Stücke sollen nach dem Scherzspiel des Lustspieldichters Kallias *γραμματικὴ τραγῳδία* gearbeitet sein, insbeson-

heben. Hierauf kommt Kreon mit einer Botschaft vom Orakel; dieselbe bestimmt den König, die Untersuchung über den Mord des Laios wieder aufzunehmen. Er heisst die Jünglinge ihre Bittzweige ergreifen und sich entfernen, einen seiner Diener aber ordnet er ab das Volk des Laios herbeizurufen, da er gewillt sei alles zu thun um dem Uebel zu steuern, Vs. 144: *ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροιζέτω, ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος.* — Hierauf verlassen Alle die Bühne.

Die Parodos.

151—215.

Der Chor besteht aus fünfzehn der angesehensten thebanischen Greise. Man sieht das daraus, dass der König sie rufen lässt, um sich mit ihnen zu berathschlagen, sodann heissen sie 911 *χώρας ἄνακτες*, 1223 *ὦ γῆς μέγιστα τῆςδ' ἀεὶ τιμώμενοι* und 1111 *πρέσβεις*.

Warum der Chor erscheint, haben wir bereits gesehen; Oidipus hat ihn 144 herbeschieden.[1]) Ohne Zweifel ist das wieder eine treffliche Motivirung, wie denn auch bereits der Scholiast zu 144 bemerkt: *πιθανὴ ἡ εἴσοδος τοῦ χοροῦ· Σκέπτεσθαι γάρ φησι δεῖν μετὰ τοῦ δήμου περὶ τῶν πρα-*

---

dere sollen die Elisionen am Schlusse des Trimeters (z. B. 29, 332) darauf zurückgeführt werden. (Athen. 453, e).*) Man vergleiche hierzu meine Bemerkungen am Schlusse des Oidipus auf Kolonos.

Es ist demnach unsere Tragödie in der Zeit zwischen 428 und 410 gedichtet worden.

1) Kock schreibt S. 12 Anm. 61: Eine solche Erklärung (über die Gründe des Kommens) braucht nicht immer explicite gegeben zu werden; sie kann auch implicite in den Worten liegen. Wenn im König Oidipus in der Parodos der Chor den Seherspruch des Zeus anruft und begierig ist seinen Inhalt zu hören, so ist das eben so gut als wenn er sagt: Ich habe gehört, dass ein solcher Spruch ergangen ist; ich komme desshalb, um das Nähere zu erfahren.

Dieser Auffassung stimme ich im allgemeinen durchaus bei, man hat sie nur hier nicht geltend zu machen, wo für die Ankunft des Chors schon ein zwingenderer Grund, der Befehl des Königs, vorhanden ist.

---

*) S. Bernh. II, 324. Meineke I, 214. Herm. Opusc. I, 140 ff.

κτέων. Bei dieser Gelegenheit wird dem Zuschauer resp. Leser allerdings etwas viel zugemuthet; er muss es sich gefallen lassen, dass der 144 gegebene Befehl in unglaublich kurzer Zeit vollführt wird.

Das vorliegende Lied ist die Parodos des Stückes, weil es der gesammte erste Vortrag des Chors ist, der auf den Prologos folgt. Als Parodos hat es wohl auch der Scholiast bezeichnen wollen, als er zu 151 schrieb: κατὰ τὴν πρόσταξιν τοῦ βασιλέως π ά ρ ε ι σ ι πρεσβῦται τινές, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συμπληροῦται.

Der Inhalt des Gesanges ist der Situation ganz angemessen. Der Chor kennt den Bescheid noch nicht, den Kreon gebracht hat, ist voller Spannung, wie er wohl lauten mag, schildert die traurige Lage der Stadt und bittet die Götter um Schutz und Hilfe.

Das Lied besteht aus drei lyrischen Strophenpaaren, und es ist dies der einzige Fall, dass beim Sophokles ein Chorlied drei volle Syzygien umfasst. Westphal hat Proleg. S. 97 nachdrücklich auf diese Erscheinung hingewiesen und einige weitere Bemerkungen daran geknüpft. Zuerst bemerkt er richtig, dass bei Aischylos das Chorlied bis zu acht Syzygien mit einer umfangreichen anapästischen Einleitung sich ausdehne, dass es sich dagegen bei den späteren Tragikern auf zwei Syzygien oder eine einzige Syzygie nebst Epodos (er hätte noch hinzusetzen sollen: auf eine einzige Syzygie) beschränke. Es sei daher selten mehr als ein einziger Gedanke, der in diesen neueren Chorliedern ausgesprochen werde, und eine kunstreiche Gruppirung des Inhaltes sei nicht möglich. Nur ein einziges Mal lasse sich die in Frage stehende, d. h. die Terpandrische Compositionsmanier auch in einem Sophokleischen Chorliede nachweisen, das sei eben die Parodos des Oidipus Tyrannos.

Gehen wir einmal auf die Intentionen Westphals ein und versuchen wir in diesem Chorliede eine der mannigfachen Terpandrischen Nomosformen herauszufinden; dann dürften sich folgende fünf Theile ergeben:

1) στρ. α΄. ἀρχά: Spannung auf das Orakel; Gebet an die Fama.
2) ἀντιστρ. α΄. κατατροπά: Bitte um Hilfe an die drei Hauptgötter Thebens.
3) στρ. β΄ / ἀντιστρ. β΄ bis 185 } ὀμφαλός: Schilderung der grossen Noth.
4) ἀντιστρ. β΄ 186—188: μετακατατροπά: Bitte um Hilfe an die Tochter des Zeus.
5) στρ. γ΄ / ἀντιστρ. γ΄ } σφραγίς: Erneutes Bittgebet an verschiedene Götter.

Für unsere Zwecke kommt bei dieser Art der Betrachtung gar nichts heraus. Denn bedenkt man, was Westphal S. 98 ausdrücklich zugesteht und an einer Reihe von Beispielen selber nachweist, dass der Anfang und das Ende der genannten Theile von dem Anfange und dem Ende der Syzygien oder Strophen völlig unabhängig sind, dass zwar häufig beides zusammenfällt, dass aber eben so häufig eine Discrepanz stattfindet, so kann sich der Vortrag nach dieser Vertheilung unmöglich richten, weil dann die grösste Regellosigkeit in der Gruppirung stattfände, vorausgesetzt, dass sich eine Vertheilung der Terpandrischen Abschnitte an verschiedene Glieder überhaupt ausführen liesse. Auch kämen antistrophische Responsion, entsprechende Wendungen, parallele Gedanken u. s. w. nicht zur Geltung. So mag es also für die rechte Würdigung der Aischyleischen Kunst bisweilen von Nutzen sein auf die nomosartige Gliederung der Chorlieder zu sehen, wiewohl auch das von vielen Gelehrten, so namentlich von H. Schmidt, entschieden bestritten wird; das aber steht fest, auf die Art des Vortrags hat jenes Gesetz nicht den mindesten Einfluss.

Das Zugeständnis Westphals, in der Parodos des Oedipus Rex sei mehr als ein einziger Gedanke enthalten, lasse ich mir gern gefallen; es ist dem so, und ich werde die Thatsache verwerthen. Irrig aber oder doch missverständlich gefasst ist der andere Ausspruch, in den Chorliedern des Sophokles und Euripides sei selten mehr als ein einziger Gedanke ausgeführt. Insofern ja, als ganz heterogene Anschauungen nicht mit einander verbunden sind, insofern aber

durchaus nicht, als öfters grössere Gedankencomplexe, durch die ein rother Faden hindurchgeht, in der Aufeinanderfolge ihrer verschiedenen theils ergänzenden und zustimmenden, theils gegensätzlichen und rectificirenden Theile vorgeführt werden.

Um bestimmen zu können, wie diese Parodos vorgetragen wurde, haben wir wieder das Verhältnis der respondirenden Strophen, die Natur der Rhythmen, und was sich sonst von Indicien darbietet, ins Auge zu fassen.

Das ganze zweite Strophenpaar dient der Bestimmung, die entsetzliche Lage der von der Pest heimgesuchten Stadt auszumalen. Geschieht das in fortlaufender Aufzählung verschiedener einzelner Leiden? Nein, sondern Antistr. β' hebt ganz ähnlich wie Str. β' mit einer allgemein gehaltenen Klage über das Unglück der ganzen Stadt an, und es ist dasselbe Wort, ἀνάριθμος, nur in verschiedenen Casus, an den entsprechenden Stellen des Verses gebraucht:

Str. β' ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας στόλος

Antistr. β' ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται·

Ein ähnlicher Parallelismus findet sich im Inhalt der beiden folgenden Strophen.

In Str. γ' bittet der Chor die Athene, die er schon am Ende der vorigen Str. angerufen, die Pest ins Meer zu treiben, und den Zeus, sie mit seinem Blitze zu verjagen.

In Antistr. γ' aber fleht er den Apollo, die Artemis und den Dionysos an zu helfen.

Was aus dieser Gleichheit, die sich im Inhalt, in der Vertheilung desselben, im Ausdruck und im Rhythmus kundgibt, zu folgern ist, kann nicht zweifelhaft sein, Vortrag durch Halbchöre. Sänge derselbe Gesammtchor erst ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω, und dann ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται, er würde sich copiren. Ganz anders, wenn das eine der eine, das andere der andere Halbchor singt, dann fällt alle Tautologie fort, und die Strophen entsprechen sich dem Gedanken, dem Ausdruck, dem Tanz nach in schöner, eurhythmischer Weise.

Nicht ebenso ist über das erste Strophenpaar zu urtheilen. Allerdings haben wir hier zwei gesonderte Gedanken,

und der Annahme von Halbchören würde auch hier, wenn sonst alles dafür spräche, nichts im Wege stehen. Denn in der ersten Strophe wird gesagt: Was mag das Orakel verkünden, und welche Sühne ist zu leisten? und in der Antistrophe werden die drei Hauptgötter Thebens, Athene, Artemis und Apollo flehentlich gebeten, das Unglück abzuwenden, allein der Chor kann hier noch keine Halbchorstellung einnehmen, weil er erst seinen Einzug zu halten hat.

Es gehört nämlich diese Parodos, wie Myriantheus S. 35 und 138 ausführt, zu denjenigen, von denen das erste Strophenpaar zum Marsche verwandt wird. Denn es ist ganz daktylisch[1]) gehalten, und zu diesem Rhythmus, der ja bei den Prosodien vielfach zur Anwendung kam, und in welchem am Schlusse der Eumeniden 1032 ein tragisches Prosodion geschrieben ist,[2]) konnte recht gut eine marschartige Bewegung stattfinden.

Dieselbe ist noch aus einem anderen Grunde wahrscheinlich. Man weiss, dass es Päane gab, die man beim Aufmarsch des Heeres zur Schlacht sang, um sich die Götter geneigt zu machen. Einem solchen Päan nähert sich dieses daktylische Strophenpaar. S. Westphal S. 373 und das neuere Scholion zu 154: *ἰήιε Δήλιε Παιάν· ἐπὶ τῶν παιάνων λέγεται τὸ ἰήϊος, ἐπεὶ τοιούτῳ μέλει ᾖδον τοὺς παιᾶνας.*

Den Wechsel des Rhythmus, der beim zweiten Strophenpaar eintritt, darf man mit Myriantheus als einen sicheren Beweis dafür ansehen, dass nun der Chor seinen Marsch beendet und seine Aufstellung auf der Orchestra genommen hat.

Sonach rückt der Chor, funfzehn Mann stark[3]) und *κατὰ στοίχους* geordnet durch die rechts vom Publikum gelegene *εἴσοδος* unter dem Gesange der beiden ersten daktylischen Strophen, die er als Gesammtchor vorträgt, ein, scheidet sich am Schluss derselben auf der Orchestra in Halbchöre und

---

1) Christ erklärt S. 595 diese Strophe für eine daktylo-trochäische, so viel ich sehe, ohne Grund.

2) Westphal II, 373; Christ 232.

3) Der Beweis hierfür kann erst später beigebracht werden.

vertheilt nun die folgenden Syzygien also, dass der eine Halbchor allemal die Strophen, der andere die Antistrophen singt und mit Orchesis begleitet. Der Tanz ist bei beiden Strophenpaaren verschieden, er ist rasch, aber doch noch gehalten bei der ersten daktylo-trochäischen (S. Christ, S. 597), er ist unruhig und erregt bei der zweiten iambischen Syzygie. (Westphal 526).

Erstes Epeisodion.

216—462.

Während der letzten Strophe der Parodos erscheint Oidipus wieder auf der Bühne, und zwar schon im Anfang derselben, wo Apollon gebeten wird, die rettenden Geschosse zu senden. Denn dass er die Bitte des Chors mit angehört hat, geht aus seiner Anrede an denselben: *αἰτεῖς· ἃ δ' αἰτεῖς* — deutlich hervor.[1] Der König spricht den furchtbaren Fluch über den Mörder aus und lässt an den Chor der Greise die Aufforderung ergehen, zur Entdeckung des Frevlers mitzuwirken, 223 ff. 252 ff. Wer ihn anzeigt, soll belohnt, wer ihn verheimlicht, bestraft werden, 230 ff., ja er flucht den Ungehorsamen, 269 ff. Aber sie, die Choreuten, hält er für rein, und auf sie fleht er den Segen der Dike herab, 273 ff.

Die Worte des Königs haben auf den Chor einen tiefen Eindruck gemacht. Vorsorglich versichert er noch einmal, was der König so eben vorausgesetzt hatte, dass er nämlich unschuldig sei. Der Chorführer sagt 276—79: Von deinem Fluche gebunden versichere ich, dass ich weder den Mord begangen habe, noch den Mörder nennen kann. Aber Apollon, der die Untersuchung anbefahl, hätte den Thäter bezeichnen sollen.

Mit diesen letzten Worten will der Chor den Gott nicht tadeln, er will nur einen Rath geben, auf göttliche Hilfe verweisen. S. Wolff und den Schol. zu 278: *ἀπορῶν ὁ χορὸς ἐπὶ τὸ θεῖον πάλιν ἀνατρέχει.*

---

1) Mit dem *αἰτεῖς* wird natürlich der Gesammtchor, nicht der Koryphaios angeredet; das schliesst aber nicht aus, dass der letztere im Folgenden für den Chor das Wort ergreift. Dies gegen Heimsoeth S. 18.

Uebrigens ist das Geständnis des Chors, er selber wisse nicht zu helfen, von Wichtigkeit für die Composition des Stückes. Denn nun kann Oidipus seinen früheren Plan, alle Thebaner sollen suchen helfen, fallen lassen, und auf diese Weise wird es möglich, dass der Chor auf der Orchestra und in der Tragödie zurückbleibt. S. Nauck S. 8.

Als Oidipus zu dem Vorschlag des Chors bemerkt hat, er sei ganz verständig, allein Niemand könne einen Gott wider seinen Willen zu etwas vermögen, bittet der erste Halbchorführer 282 um die Erlaubnis, das zweite Mittel vorschlagen zu dürfen. Er erhält sie und räth dann 284—86 den weisen Teiresias zu befragen. Der König hat schon Anstalt dazu getroffen. Der zweite Halbchorführer ergreift 290 das Wort: das Andere sind nur verschollene, alte Sagen. Der König will alles hören. Es heisst, sagt jener weiter 292, er sei von einigen Wanderern getödtet worden; und als der König bemerkt, auch er habe das gehört, es helfe aber zu nichts, er bedürfe eines Augenzeugen, da entgegnet jener 294—95, es werde das kaum nöthig sein, denn wenn er (der Thäter) seinen Fluch höre, so werde er ihn nicht aushalten. Der König bezweifelt es.

Da tritt Teiresias von rechts her auf, geführt vom Opferdiener (444) und den Herolden des Königs. Der Koryphaios meldet ihn an. Da kommt der, welcher ihn überführen wird, ruft er 298 ff.; sie bringen den göttlichen Seher, dem allein von allen Menschen die Wahrheit innewohnt.

Es bleibt nur noch übrig zu zeigen, weshalb ich die Chorstellen unter die drei Führer vertheilt habe. Um es kurz zu sagen, deshalb, weil drei selbständige, für sie passende Abschnitte vorliegen.

Ein Ganzes für sich bilden die ersten vier Zeilen 276—279. Um ihrer Stellung zu Anfang und um ihres gewichtigen Inhaltes willen sind sie dem Koryphaios zu geben.

Sodann gehören zusammen 282, 284—86, und ebenso wieder 290, 292, 294—95; dort ist vom Teiresias die Rede, hier vom Mörder. Es empfiehlt sich die eine Gruppe dem ersten, die andere dem zweiten Parastates zu überweisen. Dann kommt jeder der drei Einfälle resp. Vorschläge

aus je einem Munde, was so natürlich ist, und auch der Umstand verdient Beachtung, dass die Zahl der Verse bei allen drei Rednern gleich ist, vier, nur dass sie bei den beiden letzten durch Zwischenreden des Oidipus getrennt sind.

Die drei Verse am Schluss des Zwiegesprächs, die von den vorhergehenden Gruppen in jeder Beziehung verschieden sind, müssen selbstverständlich wieder dem Chorführer übergeben werden.

In der nun folgenden Scene zwischen Oidipus und Teiresias haben Elmsley, Hermann, Nauck, Wolff u. A. die Verse 326—27, die früher dem Chore gegeben wurden, dem Oidipus zugeschrieben. Ohne Frage mit Recht. Denn wenn auch der Scholiast, worauf Wunder Gewicht legt, sich dahin äussert: *ὑποβαλόντος τοῦ Τειρεσίου ἀρχὴν ὅτι ἐπίσταται, ὁ χορὸς καταλιπαρεῖ εἰπεῖν*, so spricht doch sehr vieles dagegen. Einmal würde die Strenge der Symmetrie durchbrochen, sodann wäre der Einwurf mit der bescheidenen Haltung des Chors nicht recht verträglich (s. Nauck), ferner würde man nicht verstehen, warum sich Teiresias im folgenden an den Oidipus und nicht an den Chor wendet, endlich bemerkt Dindorf in den poet. scen. ed. V: $\overset{\Delta}{\mathrm{OI}}$ praescriptum, non * XO.

Dagegen gehören dem Chor unzweifelhaft 404—407. Oidipus hat eben den Seher in längerer Rede hart angelassen, da ruft ihm der Chorführer zu: Uns scheinen die Worte dieses Mannes und auch die deinen, Oidipus, im Zorne gesagt zu sein. Aber das thut nicht gut, sondern wir haben darauf zu sehen, wie wir dem Befehle des Gottes am besten nachkommen.

So missbilligt er, seiner allgemeinen Aufgabe gemäss, den Streit, sucht zu versöhnen und räth auf das Orakel des Gottes zu achten. [1])

Sein Rath wird nicht befolgt. Teiresias nennt den Oidipus Mörder und Blutschänder, und unter den furchtbarsten Prophezeiungen kommenden Unglücks entfernt er sich mit

1) Nur scheinen die Verse nicht am rechten Orte zu stehen: wenigstens zeigt Enger im Philol. Bd. 28 S. 177 ff., dass sie hinter die Rede des Teiresias (Vs. 428) gestellt sich viel besser ausnehmen.

seinem Führer rechts vom Zuschauer, s. Vs. 437 ff., Oidipus aber geht mit den Herolden durch die Mittelthür in den Palast, Vs. 460: *καὶ ταῦτ' ἰὼν εἴσω λογίζου.*

Erstes Stasimon.

463—512.

Im ersten Strophenpaare handelt der Chor zunächst nicht vom Streite zwischen Oidipus und Teiresias, sondern von der Ursache desselben, dem hochwichtigen Orakel des Apollon, welches befohlen hatte den Mörder ausfindig zu machen. Seine Ueberzeugung ist die: wer es auch sei, der die grässliche That vollbracht, die verdiente Strafe wird ihn unfehlbar treffen. Wahrscheinlich vermied es der Chor mit Absicht vom Streite auszugehen, weil ihm das peinlich war und er durch Betrachtung des zuverlässigen Orakels erst einen sicheren Untergrund für seine Aeusserungen über den unseligen Zwist gewinnen wollte. Aehnlich dachte der Scholiast; er schreibt zu 463: *ἀκόλουθά ἐστι τὰ τοῦ χοροῦ πρὸς τὰ προειρημένα. Νῦν δὲ οὐκ ἔστιν αὐτοῖς εὐπρόσωπον ἀναλογίζεσθαι περὶ ὧν εἶπεν ὁ μάντις. Διὸ ἀνατρέχει ἐπὶ τὸ μάντευμα τοῦ θεοῦ.*

Im zweiten Strophenpaare bespricht dann der Chor folgerichtig die Deutung, die der Seher dem Worte des Gottes gegeben. Aber er billigt sie nicht. Der Seher kann auch irren, meint er, und Oidipus hat sich glänzend bewährt. Indessen erst am Schlusse gewinnt er wieder volles Vertrauen, in der Str. *β'* ist er noch tief erschüttert; *εἰκότως ἀποροῦσιν* bemerkt der Scholiast zu *τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις.* Erst durch die künstliche Unterscheidung zwischen dem Gott und seinem Seher macht er es möglich, in alter Weise dem Könige vertrauen zu können.

So ist der Chor in diesem Stasimon lebhaft beunruhigt, vermag nicht klar zu sehen und schwankt in seinem Urtheil, neigt sich aber zuletzt in vollem Vertrauen seinem erprobten Könige zu.

Dem Rhythmus nach ist das erste Strophenpaar ein logaödisches, das zweite ein ionisches.[1]) Dort sind die Maasse,

1) Es ist dies das einzige ionische Chorlied im Sophokles. S. Westph. 3[1], 311. Christ 529.

wie es der Inhalt fordert, spannend, frisch, belebt, hier langgedehnt, schmerzvoll, niederschlagend, weil das Ganze von Trauer durchzogen ist. (S. Wolff).

Ohne Zweifel ist auch hier wieder, wie sonst gewöhnlich, die Str. dem einen, die Antistr. dem andern Halbchor zu geben, und diese Annahme lässt sich hier noch besonders leicht und gut begründen.

Zunächst ist es gewiss nicht Zufall, sondern Berechnung, dass in Str. β′ und Antistr. β′ an derselben Stelle des ersten Verses μὲν οὖν steht. Es begreift sich das bei der Annahme von Halbchören, von denen sich der eine nach dem andern auch in Aeusserlichkeiten richtet, während es wenig verständig wäre, wenn sich der Gesammtchor selber im zweiten Gliede wiederholte.

Aber wichtiger sind die inneren Gründe. Schon Wolff hat zu 483 die Bemerkung gemacht, die beiden Strophen jedes Paares entsprächen sich ihrem Inhalte nach. Dem ist so. Betrachten wir zunächst die erste Syzygie. Sie enthält vier ganz parallele Gedanken.

I.

Str. α′: Wen bezeichnet das Delphische Orakel als Mörder?

Antistr. α′: Eben ist von Delphi der Befehl gekommen den Mann aufzusuchen.

II.

Str. α′: Jetzt ist es Zeit, dass er flieht geschwinder als ein schnelles Ross.

Antistr. α′: Er wandelt durch wilden Wald und durch Höhlen und Felsen.

III.

Str. α′: Apollon dringt auf ihn ein.

Antistr. α′: Vergebens sucht er dem Orakel des Apollon zu entfliehen.

IV.

Str. α′ Die Todesgöttinnen, die unfehlbaren, verfolgen ihn.

Antistr. α′ Die Orakel umflattern ihn unermüdet.

Man sieht, die einzelnen Gedanken der beiden Strophen entsprechen sich genau;[1]) die zweite ist so gebaut, dass sie sich der ersten respondirend anschliesst. Um wie viel gefälliger, um nicht zu sagen, vernünftiger ist hier die Annahme, dass ein zweiter Halbchor sich in analoger Weise ausspricht wie der erste, als die andere, dass derselbe ganze Chor beides gesungen habe.

Ja ich gehe noch weiter. Die Annahme, dass der Gesammtchor beides vortrage, ist auch darum unmöglich, weil sich die Gedanken in beiden Strophen bei aller Aehnlichkeit nicht mit einander vertragen. In der Str. heisst es, es ist Zeit, dass er flieht schneller als ein Ross — in der Antistr. aber wird ganz im Gegensatz dazu vermuthet, er wandelt wohl einsam und verirrt wie ein Stier der Heerde im Dickicht der Wälder. Diese kleine Differenz ist bei der Annahme zweier Hälften ganz natürlich, sie brauchen nicht dasselbe zu sagen, bei Annahme des Gesammtchores wäre sie mindestens sehr auffällig.

Gehen wir zur zweiten Syzygie über. Sie hat zwei parallele Gedanken.

I.

Str. β': Ich weiss nicht, was ich zu den Worten des Sehers sagen soll.

Antistr. β': Zeus und Apollo wissen alles, der Seher weiss nicht mehr als ich.

II.

Str. β': Ich weiss nicht, was zwischen Oidipus und den Labdakiden vorgegangen sein könnte, auf Grund dessen ich gegen den Ruf des Königs feindlich vorgehen dürfte.

Antistr. β': Ich werde dem Seher nicht zustimmen; Oidipus ist als Freund der Stadt bewährt; von mir soll er keiner schlechten That geziehen werden.

Also auch hier wieder ein Parallelismus wie im ersten Strophenpaar, aber auch hier wieder ein Unterschied in den Gedanken.[2])

---

1) Nur die einzelnen Abschnitte entsprechen sich nicht, daher es schon aus diesem Grunde unzulässig wäre an Einzelchoreuten zu denken.

2) C. Franke, Progr. von Sagan 1849: elucet chorum non semper partes sustinere spectatoris quem dicunt idealis, qui quod poetae per-

In der Strophe herrscht Niedergeschlagenheit, weil die Beweise fehlen, in der Antistr. kommt es zu einem klaren Entschluss, weil des Königs Tüchtigkeit bewährt ist. Dieser Gegensatz ist schon durch das τοί an der Spitze der Antistr. deutlich bezeichnet. Es schlägt durch der zweite Halbchor einen anderen Ton an, hebt den gesunkenen Mut und verhilft so dem ganzen Chore zu einer entschiedenen Stellung.[1]

Mit dem Stasimon ist offenbar Orchesis verbunden gewesen, und zwar lebhaftere bei den zwei ersten, gemessenere bei den zwei letzten Strophen. Der Chor hat sich vor Beginn des Stasimons in Halbchöre geteilt, die Halbchöre singen und tanzen nach einander ihre besonderen Strophen, und am Schlusse des Chorgesanges nehmen sie die alte Gliederstellung wieder ein und wenden sich von neuem der Bühne zu.

Zweites Epeisodion.

513 — 862.

Kreon tritt neben der rechten Periakte auf[2] und wendet sich an die Choreuten, die er 512 im Plural, 522 im Singular anredet, mit der Frage, ob es wahr sei, dass ihn

---

suasum sit proferre, sed opinionem nostram aperire populi principem caritate complectentis.

1) Damit man nicht meine, ich stände unter dem Eindruck einer fixen Idee und finde Parallelismen, wo keine seien, will ich hier und bei anderen Gelegenheiten die Worte Rzachs, eines gründlichen Kenners Sophokleischer Chorlieder und eines durchaus unparteiischen Mannes, hersetzen. Er schreibt über dieses Stasimon (Prager Progr. 1874 S. 8): Gleich zu Anfang Vs. 463 und 473 finden wir eine recht markante Uebereinstimmung: Der Chor fragt, wer wohl der vom Delphischen Orakel gemeinte Uebelthäter sei, der durch seine frevelhafte Mordthat die Pest über Theben brachte. An der Zeit ist's für ihn, meint der Chor, flüchtiger als windschnelle Rosse zu entrinnen, da ihm die Rachegeister auf dem Fusse nachfolgen. Die Antistrophe schildert nun die Flucht des Verbrechers, wie er in Wald und Fels unglücklich umherirrt; die ersten zwei Verse der Antistr. correspondiren speciell mit den ersten zwei der Strophe, da beidemal hier auf den Spruch des Delphischen Orakels hingewiesen wird.

2) Da er 146 in den Palast gegangen ist, muss er denselben auf einem anderen Wege inzwischen verlassen haben, denn jetzt kommt er aus der Stadt. S. Wolff zu d. St.

Oidipus so heftig beschuldigt habe. Der Chorführer antwortet 523—24 begütigend, die Schmähung sei wohl mehr im Zorne als mit Vorbedacht ausgesprochen worden. Auf diese Weise entschuldigt er seinen Herrn und wird seiner bekannten Friedensmission gerecht, die der Scholiast zu dieser Stelle also zeichnet: ἐπειδὴ τὸ τοῦ χοροῦ πρόσωπον ἰσόῤῥοπον δεῖ ἐν ταῖς διαίταις εἶναι, διὰ τοῦτο καὶ νῦν παραμυθεῖται τὸν Κρέοντα, ὅτι ἴσως κατ' ὀργὴν τοῦτο εἶπεν, ἐρεθισθεὶς ὑπὸ τοῦ μάντεως.

Auf die weitere Frage des Kreon, ob wirklich die Aeusserung gefallen sei,[1] erwiedert der Chorführer 527: es sei das gesagt worden, er wisse aber nicht in welcher Meinung. 530—34 will er dem Kreon nicht mittheilen, in welcher Verfassung Oidipus war, als er jenen beschuldigte; denn, sagt er, was die Mächtigen thun, das sehe ich nicht. Aber da kommt er eben selbst aus dem Palaste. So schliesst ihm die Ehrerbietung gegen seinen Fürsten den Mund.

Die drei vorliegenden Chorstellen dem Chorführer und den beiden Parastaten zuzuweisen verbietet einmal der enge Zusammenhang, in dem sie unter einander stehen, und dann der Mangel jeglicher Gleichheit zwischen den zwei letzten Aeusserungen. Es hat sie alle drei der Koryphaios.

Es folgt die Anklage und Verantwortung des Kreon. Als derselbe geendet, sagt der Chorführer 616—617 zum Könige gewendet: Er hat schön gesprochen für einen, der sich hütet zu fallen. Denn die, welche schnell denken, denken nicht sicher. (Kreon hatte die Aeusserung gethan: Nur die Zeit lehrt den gerechten Mann kennen). So räth der Chorführer in aller Bescheidenheit dem Könige zur Vorsicht; umsonst. Dieser meint, gegen einen schnellen Angriff bedürfe es der schnellen Abwehr. So wird der Streit fortgesetzt. Der Lärm, der dadurch entsteht, ruft die Iokaste aus dem Hause. Der Chorführer sieht sie zuerst kommen und wendet sich deshalb an die Fürsten mit den Worten 631—34:[2])

---

1) τοὔπος δ' ἐφάνθη nach Herwerden und Heimsoeth.

2) Es ist falsch, wenn Wolff zu 629 behauptet, der Anruf des Oidipus ὦ πόλις, πόλις, veranlasse die anwesenden Vertreter der Gemeinde,

Hört auf, ihr Männer, zur rechten Zeit kommt Iokaste aus dem Palast, mit ihrer Hülfe müsst ihr den Streit beilegen.

Iokaste bittet den Oidipus dem Schwur des Kreon, dass er unschuldig sei, zu glauben.

Hierauf betheiligt sich der Chor, von der Iokaste 648
gleichsam dazu aufgefordert, in Versen am Zwiegespräch der Bühnenpersonen, und so entsteht

Der erste Kommos.

649 — 697.

Str. α′ 649 — 668.

649 Chor: Gib entschlossen und besonnen nach, ich bitte dich, Herr.

650 Oidipus: Worin soll ich dir nachgeben?

652 f. Chor: Verachte nicht den, der früher gut war und jetzt unter dem heiligen Schutze des Eides steht.

655 Oidipus: Weisst du auch, was du bittest? Chor: Ja. Oidipus: So sage, was du willst.

656 ff. Chor: Ueberhäufe nicht den Freund mit Schmach, da nichts erwiesen ist.

658 f. Oidipus: Damit verlangst du meinen Tod oder meine Verbannung.

660 — 68 Chor: Nein, beim Helios, ich will elend verderben, wenn ich so etwas denke, aber meine Seele jammert, wenn sich zum alten Leid das Leid, das von Freunden ausgeht, hinzugesellt.[1])

Es folgen neun Verse Dialog, worin Oidipus erklärt, dass er dem Chor zu Liebe (671: *τὸ γὰρ σὸν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτείρω στόμα*) den Kreon ziehen lassen wolle. Dieser entfernt sich, ruft aber vorher dem Könige noch zu, er werde sein Thun bereuen, da er ihn verkannt habe, bei diesen aber

---

den Chor, das Wort zu nehmen. Der Chorführer spricht nur, weil er eine Person zu melden hat, und richtet seine Worte nach der dadurch veränderten Lage; auf die Absicht, die dem Oidipus bei seinem Ausruf vorschweben mochte, geht er gar nicht ein.

1) *τὰ πρὸς φίλων* für *σφῷν* mit Badham.

(ἐν δὲ τοῖσδ') d. h. den Choreuten, sei er derselbe, der er gewesen.

Antistr. 678—697.

678 f. räth der Chor der Iokaste, nun auch den König wegzuführen, offenbar weil er glaubt, drinnen werde der Zorn desselben sich bald legen. So Wolff. Der Scholiast lässt den Chor härter urtheilen: ὡς κατέγνωκεν ὁ χορὸς τοῦ Οἰδίποδος, παρακελεύεται τῇ γυναικὶ εἰσάγειν αὐτόν.

680 will Iokaste erst hören, was vorgefallen.

681 f. Chor: Ein leerer Verdacht ohne klaren Beweis wurde geäussert (er meint vom Seher gegen den Oidipus und vom Oidipus gegen Kreon), es verletzt aber auch die ungerechte Behandlung (er meint von Seiten des Königs.)[1]

683 Iokaste: Ging das von beiden aus? (Sie denkt an Oid. und Kreon). Chor: Ja. (Er denkt an den Seher und den König). Iok.: Und welches war die Rede?

685—86 Chor: Bei der allgemeinen Noth ist es genug, dass sie da endet, wo sie aufgehört hat.

So möchte der Chor einen Schleier über die Vergangenheit decken, aber er dringt mit seiner Absicht nicht durch. Oidipus macht ihm vielmehr einen Vorwurf daraus. Siehst du, ruft er ihm 687—88 zu, wohin du, der du ein so guter Mann warest, dadurch gekommen bist, dass du mein Interesse preisgegeben und meinen Zorn abzustumpfen versucht hast?

689—97 Chor (indem er nur auf das τοὐμὸν παριείς Rücksicht nimmt): Herr, ich erkläre von neuem, dass ich wahnsinnig wäre, wenn ich mich von dir trennen wollte, der du meinem Lande in der Noth geholfen. Mögest du auch jetzt wieder sein Retter werden.

Mit diesen letzten Worten sucht er den König zu neuer heilsamer Thätigkeit anzuspornen.

In den folgenden neun Versen bis zu der längeren Rede der Iokaste erzählt dann Oidipus seiner Gemahlin, die er

---

1) So bereits der Scholiast zu dieser Stelle: ὁ χορὸς ὑπὲρ ἀμφοτέρων ἀπολογεῖται· ὑπὲρ μὲν τοῦ Κρέοντος, ὅτι ἐπ' ἀδήλοις ἐγκέκληται· ὑπὲρ δὲ τοῦ Οἰδίποδος, ὅτι εἰκότως ὠργίσθη, ἐπὶ τοιούτοις διαβληθείς.

mehr zu ehren behauptet als den Chor (700: σὲ γὰρ τῶνδ' ἐς πλέον, γύναι, σέβω), er sei des Mordes bezichtigt worden.

Nun zum Vortrag dieses Kommos oder Kommation, wie es von Nauck, H. Schmidt u. A. offenbar seiner geringen Ausdehnung wegen genannt wird.

Dass weder der Gesammtchor noch Halbchöre die betreffenden Stellen vortragen, ergibt sich nach dem früher gesagten (s. S. 41 f.) aus der Natur kommatischer Partien. Dazu kommt das Metrum. Es sind überwiegend Dochmien gebraucht, und die widerstreben einem vielstimmigen Gesange. S. S. 42. Endlich beweist die Anrede des Oidipus 687: Sieh, wohin du gekommen bist, du Mann von edler Gesinnung, auf das schlagendste, dass nur ein einzelner mit ihm gesprochen hat.

Sind alle Choreuten beschäftigt worden? Nein; es ergeben sich zehn Kola, und die Zehnzahl ist bei fünfzehn Choreuten nicht zu gebrauchen. Die Zehnzahl nicht, wohl aber die Fünfzahl, und die zehn Kola bestehen hier aus 2 × 5. Fünf Choreuten aber sind die Aristerostaten, und wenn dieselben hier zweimal wiederkehren, so ist das darum nicht befremdlich, weil antistrophische Responsion vorliegt.

Auch die Reihenfolge, in welcher die fünf Linksgestellten aufeinanderfolgen, lässt sich noch ermitteln. Die letzte Partie 660—68 resp. 689—97 fällt dem Koryphaios zu; sie ist die längste und wichtigste, und dann muss der Koryphaios auf den schweren Vorwurf, der in V. 688 ff. enthalten und deutlich nur gegen ihn gerichtet ist, etwas erwiedern. Es beginnt aber den Kommos billigerweise einer der Parastaten und nicht einer der Flügelmänner, um der Symmetrie willen folgt dem Parastaten der Parastat, dem Flügelmann der Flügelmann. So ergibt sich folgende Figur:

γ' α' ε' β' δ'

oder nach Versen geordnet:

παρ. α':	649	∽	678.
παρ. β':	652 f.	∽	681 f.
Flügelm. α':	655	∽	684.
Flügelm. β':	656 f.	∽	685 f.
κορυφ.:	660 ff.	∽	689 ff.

Ich habe im obigen an der Eintheilung in die unzweifelhaft antistrophischen Partien 649—668 ∾ 678—697 festgehalten. Eine genauere Betrachtung der Rhythmen führt zur Unterscheidung zweier Strophenpaare (s. Dindorf und Gleditsch). Es bilden nämlich

649—659 ∾ 678—688 iambisch-dochmische,
und 660—666 ∾ 689—697 dochmische Strophen.

Was von den Dochmien als ausgemacht angesehen werden kann, Vortrag unter Anwendung der Parakataloge, wird von der iambisch-dochmischen Strophe nicht mehr gelten. Es haben also die Choreuten ihre Verse bald gesungen, bald zu den Tönen der Flöte declamirt. Ebenso wird man von den dialogisch gehaltenen Aeusserungen des Oidipus resp. der Iokaste parakatalogischen Vortrag auszusagen haben.

Zweites Epeisodion (Fortsetzung).

707—862.

Aus der weiteren Unterredung beider Gatten erfahren wir, dass Oidipus am Dreiwege in Phokis einen Greis, der ganz dem Laios glich, sammt seinen Begleitern erschlagen hat und nun fürchtet sich selbst verflucht zu haben. Auch uns, Herr, sagt der Chorführer 835—36, flösst das alles Furcht ein, aber halte die Hoffnung noch fest, bis du dich bei dem Augenzeugen erkundigt hast.

Der betreffende Mann, jetzt ein Arbeiter auf dem Felde, soll geholt werden; Oidipus und Iokaste gehen durch die Mittelthür in den Palast.

Zweites Stasimon.

863—910.

Dies Chorlied schliesst sich unmittelbar an das Vorhergehende an. 709, 723 ff. 857 hatte Iokaste von der Mantik verächtlich gesprochen und von der Aussetzung ihres Kindes mit Kälte erzählt, (s. Nauck S. 13), da flucht der Chor jedem, welcher von den Göttern und ihren Sprüchen gering denkt, und er bittet den Zeus, die verachteten göttlichen Gesetze wieder zu Ehren zu bringen.

So zeigt der Chor unverholene Feindschaft gegen die gottlose Königin,[1]) die er nur aus Scheu vor dem verehrten Herrscher nicht nennt, diesen selbst stellt er sehr hoch; dabei ist er aber sehr kurzsichtig; er ahnt nicht, dass die Erfüllung seines Wunsches, Zeus möge die alten Orakel bewahrheiten, den Oidipus ins Verderben stürzt.

Das Stasimon besteht aus zwei iambisch-logaödischen Strophenpaaren, in deren Vortrag sich die beiden Halbchöre wieder in der Weise theilen, dass der eine die Strophen, der andere die Antistrophen singt und mit der entsprechenden Orchesis begleitet. Es zeigt das wieder der Parallelismus in den respondirenden Theilen.

Str. α': Möge ich immer heilig wandeln und die ewigen Gesetze halten.

Antistr. α'. (Ja wohl), denn der Uebermuth kommt schmählich zu Fall. Das gute Vorhaben (des Oidipus) aber bitte ich den Gott zum Heile der Stadt ausführen zu helfen, und diesen Gott will ich immer verehren.

So begründet der zweite Halbchor den Ausspruch des ersten und kehrt schliesslich zu dessen Wunsch zurück, nur dass er ihn in Vorsatz verwandelt.

Str. β': Alle Frevler treffe Verderben, beginnt ἡμιχ. *A* wieder; und um diesen seinen Freimuth zu entschuldigen, setzt er hinzu: Wer rühmt sich in solchem Falle die Geschosse des Zorns von seiner Seele fernzuhalten? Wenn solche Thaten ungestraft bleiben, wie kann man da noch die Götter mit Tanz ehren? (S. Nauck). Und in Antistr. β' führt ἡμιχ. *B* ganz ähnlich aus: Ja, ich gehe nicht mehr zu den Orakeln, wenn hier ihre Sprüche nicht in Erfüllung gehen. Zeus, lass sie sich bewähren; es schwindet bereits die Scheu vor dem Göttlichen.

Auch hier ist die nahe Verwandtschaft der Gedanken und jene Wechselbeziehung, die bei zwei Gruppen von Sängern so natürlich ist, ganz unverkennbar.

---

1) Das sagt schon ein Scholiast zu 863: *ταῦτα δέ φησιν τὴν Ἰοκάστην αἰτιώμενος, ὅτι ἀσεβῶς ἔφη ἐψεῦσθαι τὸν Ἀπόλλωνα*, und noch deutlicher ein anderer in den neuen Scholien: *τὸ τοῦ χοροῦ πᾶν δυσχεραίνοντός ἐστι κατὰ τῆς Ἰοκάστης, ὡς παρ' οὐδὲν τιθεμένης τοὺς χρησμοὺς τῶν θεῶν.*

Auf orchestische Bewegungen der Halbchöre, die, wie schon bemerkt, ohne alle Frage stattgefunden haben, darf man auch aus dem *χορεύειν* 896 schliessen. Denn wenn hier der eine Halbchor sagt, wenn solche Thaten ungestraft geschehen dürfen, was soll man dann noch zu Ehren der Götter tanzen, so hat er den Tanz jetzt, wo die Entscheidung noch aussteht, noch nicht eingestellt.

Drittes Epeisodion.

911—1085.

Iokaste tritt aus dem Palast und sagt dem Chor (*χώρας ἄνακτες*), sie wolle den Göttern opfern, da ihr Gemahl allzubetrübt sei und sich durch keine Zurede bedeuten lasse.

Hierauf kommt der Bote aus Korinth von links her und fragt den Chor (*ὦ ξένοι*), wo König Oidipus wohne.

Der Chorführer gibt ihm in zwei Versen 927—28 Bescheid. Dies ist sein Palast, und dies Weib ist die Mutter seiner Kinder. (Der Chorführer redet, natürlich ganz unabsichtlich und unbewusst, in schauerlichem Doppelsinn.)

Der Bote meldet den Tod des Polybos; Oidipus wird herausgerufen und erfährt nun seine Aussetzung. Doch damit alles klar werde, ist es nöthig, den Hirten, der ihn ausgesetzt, herbeizuschaffen. Aber wer kennt ihn? Da wendet sich Oidipus 1047 ff. an die Choreuten (*ἔστιν τις ὑμῶν τῶν παρεστώτων πέλας κτλ.*) mit der Frage, ob er einem von ihnen bekannt sei?

1051—1053 antwortet der Chorführer, er glaube, es sei derselbe, nach dem man schon geschickt habe; indessen vermöge Iokaste das am besten zu sagen.

Iokaste aber weicht aus, da sie das kommende Unheil vorhersieht, und als es ihr nicht gelingt, weiteren Nachforschungen ein Ziel zu setzen, entfernt sie sich unter Weherufen. Das macht den Chorführer besorgt. Er sagt zum Oidipus 1073—1075: Was entfernt sich diese von wildem Schmerze getrieben? Ich fürchte aus diesem Schweigen[1]) geht grosses Unheil hervor.

---

1) *ἐκ τῆς σιωπῆς τῆσδ'*, weil Iokaste 1072 gesagt hatte *ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον*. Es ist also nicht nöthig mit Nauck *ἰυγῆς* zu lesen, was an sich kein übler Vorschlag ist.

Aber Oidipus beachtet diese Worte nicht. Er erwartet nur Gutes von der Zukunft, ja er hofft als ein Sohn der Tyche erfunden zu werden.

Drittes Stasimon.

1086—1109.

Trotz der vielen Hinweise auf drohendes Unheil, trotz aller Anzeichen einer schuldvollen Vergangenheit und leidvollen Zukunft geht der Chor augenblicklich auf die freudige Stimmung seines Herrn ein und malt sich das hohe Glück desselben in überschwänglichen Farben aus. Er glaubt sicher, dass derselbe von keinen geringeren Eltern als von einem Gott und einer Nymphe abstammt.

Auf die Kunstweise des Sophokles, derartige Lieder mit heiterem Inhalt unmittelbar vor der Katastrophe einzulegen und dadurch eine tieftragische Wirkung zu erzielen, habe ich bereits S. 39 hingewiesen.

Ueber die Benennung dieses Liedes hat man sich noch nicht einigen können. H. Schmidt nennt es ein Hyporchema, Nauck ein Chorlied von heiterem Character, Westphal ein päanisches Zwischenlied, Wolff ein Stasimon. Wer hat Recht?

Den hyporchematischen Charakter des Liedes hat Westphal in seiner Metrik S. 679 ff. mit guten Gründen bestritten. Er führt aus, dass die Ansicht, derartige Lieder seien Hyporchemata, durch die Zeugnisse der Alten nicht gerechtfertigt sei und der sicheren Thatsache widerspreche, dass die Hyporchemata als Gesänge des systaltischen Tropos niemals in Daktylo-Epitriten gesetzt seien. Zudem würde es sehr unpassend erscheinen, wenn hier der tragische Chor der Greise ein jugendlich rasches Hyporchema mit mimetischer Gesticulation aufführte, denn dergleichen schnelle Tänze der Greise könnten nur eine komische Wirkung haben und kämen daher auch nur in der Komödie vor. Jene Chorlieder (Oid. Tyr. 1086 und Eurip. Elektr. 859) seien vielmehr als Anklänge an die lyrischen Päane aufzufassen, in welchen die Daktylo-Epitriten häufig zur Anwendung kämen. Es herrsche in diesen Liedern die dorische Tonart und das begleitende Instrument sei der *αὐλός*, wie aus Elektr. 879 hervorgehe.

Dass das Lied kein Hyporchema, kein Gesang ist, in welchem der freudige Tanz vorwiegt, darf man auch daraus schliessen, dass die heitere Stimmung des Chors doch keine ganz ungetrübte ist. Denn wenn er am Schlusse der ersten Strophe singt: *ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἴη*, wenn er also mitten im Jubel an die schrecklichen Weissagungen des Orakelgottes denkt und ihn, den Unheilabwehrer, bittet, er möge sich die Jubelfeier genehm sein lassen, so ist in diesen Worten, wie Nauck fein bemerkt hat, ein Anflug von Besorgnis nicht zu verkennen.[1])

Es darf demnach als ausgemacht gelten, dass der Gesang kein *ὑπόρχημα* ist, auf alle Fälle aber ist es ein Lied von heiterem Charakter und wird begleitet von mässiger orchestischer Bewegung.

Doch mit solch einer Charakteristik ist noch wenig gewonnen; es fragt sich, welche Rolle das Lied im Baue des Stückes spielt.

Westphal zählt es zu den päanischen Zwischengesängen innerhalb eines Epeisodions. Ich würde ihm beistimmen, wenn sich nicht beweisen liesse, dass das Lied ein S t a s i m o n ist.

In erster Reihe ist zu beachten, dass es bei einem Abschnitte der Handlung eintritt und in scenischer Hinsicht die Bestimmung hat die Zwischenzeit bis zur Ankunft des Hirten, nach dem bereits zweimal geschickt ist, auszufüllen.

Sodann enthält es, wie das bei dieser Klasse von Liedern der Fall ist, allerlei Ansichten, Gefühle und Empfindungen des Chors, die durch die unmittelbaren Vorgänge erregt sind. Endlich hat es die für einen solchen Gesang nöthige Länge.[2])

Der heitere Ton, den es anschlägt, hindert nicht es Stasimon zu nennen; auch Trachin. 633 findet sich ein heiteres Lied als Stasimon. Eben so wenig thut es etwas, dass Oidipus und der Bote von Korinth während des Gesanges auf der

---

1) Vgl. noch die gediegene Abhandlung von Firnhaber, Zeitschrift f. d. G. 1849 S. 753 ff.

2) Allerdings dürfte es zu den kürzesten in der griechischen Tragödie gehören.

Bühne bleiben: das kommt sehr häufig bei ganz unzweifelhaften Stasimen vor, ich erinnere an Elektr. 472 ff.

Ueber den Vortrag der beiden daktylo-epitritischen Strophen ist bereits so viel gesagt worden, dass sie gesungen und in massvoller Weise getanzt worden sind. Es fragt sich nur noch, wer die Sänger waren. Die Analogie legt Halbchöre nahe, die Zweitheilung und das Verhältnis der beiden Strophen zu einander bestätigt die Vermuthung. In der Str. α′ singt ἡμιχ. *A*: Kithairon, schon am morgenden Tage wirst du von uns als Geburtsstätte des Oidipus hochgefeiert werden. Damit deutet er auf eine geheimnisvolle, göttliche Geburt hin. Und diese dunkele Andeutung führt in der Antistr. ἡμιχ. *B* deutlicher aus: Welcher Gott hat dich gezeugt, welche Nymphe dich geboren?

Viertes Epeisodion.

1110—1185.

Zwei Herolde treten mit dem Hirten links vom Publikum auf. Oidipus sieht ihn zuerst, offenbar weil er unverwandt nach der Gegend hinblickt, von wo jener kommen muss. Er wendet sich sogleich an den Chor und zwar an alle Choreuten (πρέσβεις) mit der Bemerkung, er glaube, das sei der Gesuchte, indessen müssten sie das besser wissen, da sie ihn ja früher gesehen hätten.[1]

Der Chorführer erwiedert 1116—17: Ja ich kenne ihn: denn er war Hirt im Dienste des Laios und für einen solchen von grosser Treue.

Die Geständnisse des Hirten geben dem Könige die heissersehnte, aber entsetzliche Klarheit. Als er alles erfahren, bricht er in schmerzliche Klagen aus und entfernt sich dann durch die Mittelthür in den Palast; ebenso verlassen die beiden Hirten die Bühne.

---

1) Wenn Oidipus 1115 den Singular braucht, σύ μοι προὔχοις, so thut er das nicht, wie Wolff fälschlich meint, weil er jetzt den Chorführer anredet, sondern weil er den Chor als Ganzes, als einheitliche Corporation fasst. S. Nauck und die betreffenden Stellen bei Heimsoeth.

Viertes Stasimon.

1186—1222.

Das Lied, das aus zwei Strophenpaaren, einem logaödischen und einem iambisch-logaödischen besteht, entspricht vollkommen der Situation. Oidipus ist vom Gipfel des Glücks in entsetzliches Elend hinabgestürzt, da ziemt es sich wohl für den Chor, die Vergänglichkeit aller irdischen Herrlichkeit hervorzuheben. Und zwar weist er sie nach an dem Jammerloos des ehedem so glücklich gepriesenen Königs.

In Str. α′ heisst es: Das Loos der Sterblichen ist beklagenswerth. Zum Beweise dient mir dein Schicksal, Oidipus.

In Antistr. α′: Du hattest Glück, du stürztest die Sphinx und wurdest mein hochgeehrter Herrscher.

In Str. β′: Und jetzt bist du der Unglücklichste von allen. Ach Oidipus, wie konnte dich das väterliche Ackerfeld so lange ertragen?

Antistr. β′. Die Zeit hat alles ans Licht gebracht. Hätte ich dich doch nie gesehen. Ich bin voller Jammer. Durch dich bin ich erst glücklich, dann unglücklich geworden.

Wenn irgend wo, so könnte es hier scheinen, als ob es unmöglich sei Halbchöre durchzuführen. Denn es zieht sich unleugbar ein Hauptgedanke durch alle Strophen hindurch, und ein Glied schliesst sich streng und folgerichtig an das andere an.

Allein so gern ich bereit bin zuzugeben, dass diese Composition nicht direct für Halbchöre spricht, so wenig kann ich andrerseits einräumen, dass sie mit der Annahme derselben unverträglich sei. Denn die betreffenden Fortsetzungen in den je folgenden Strophen stehen zwar mit dem Vorhergehenden in engem Zusammenhang, sind aber doch nicht von der Art, dass sie unbedingt folgen müssten, und dass sie nur derselbe, der das Frühere hatte, hinzufügen könnte. Wäre das Verhältnis ein derartiges, dann freilich müssten alle vier Strophen demselben Gesammtchor gegeben werden. Aber die Sache liegt anders. Das Lied könnte bei μακαρίζω am Ende der ersten Strophe recht gut schliessen, der Gedanke ist abgerundet und bedarf keines Zusatzes weiter. Enthält nun

die Antistrophe die nähere Erläuterung, so ist das recht schön. Aber Niemand kann sagen, dass das absolut nothwendig war, und dass nicht ein Anderer im Stande gewesen wäre sich in den Ideengang des ersten hineinzufinden und so fortzufahren, wie es thatsächlich der Fall ist. Analog verhält es sich mit den anderen Strophen.

Es sagt also *ἡμιχ. A* in Str. *α'*: Kein Mensch ist glücklich, das beweisest du, Oidipus:

ἡμιχ. B in Antistr. *α'*: Denn du warest so glücklich (der du jetzt so unglücklich bist):

ἡμιχ. A in Str. *β'*: Und bist jetzt so unglücklich, so in Schuld verstrickt:

ἡμιχ. B in Antistr. *β'*: Aber du bist entdeckt. Wehe mir. Durch dich habe ich Glück und Unglück.

Ueberdiess kehrt im zweiten Strophenpaare die eigenthümliche, auf verschiedene Sänger hinweisende (S. Bernhardy 2, 215 ff.) Erscheinung wieder, dass sich zwei ganze Verse dem Inhalt und zum Theil auch dem Wortlaut nach völlig decken: es entsprechen sich 1207: *ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα* und 1216: *ἰὼ Λαΐειον ὦ τέκνον*.

Es dürfte also auch hier an der Eintheilung in Halbchöre, welche abwechselnd singen und ihren Gesang mit entsprechendem Tanz begleiten, festzuhalten sein. Freilich so entschieden wie anderwärts wage ich hier nicht aufzutreten.

Exodos.

1223—1530.

Ein Bote kommt aus dem Hause und theilt dem Chore mit, was sich drinnen zugetragen. Er schickt voraus, was sie, die geehrtesten Männer des Landes (*ὦ γῆς μέγιστα τῆσδ' ἀεὶ τιμώμενοι*), hören würden, sei schrecklich.

Der Chorführer bemerkt 1232—33: Schon das Frühere war schrecklich. Was meldest du noch dazu? Der Bote: Jokaste ist todt. Der Chorführer 1236: Die Unselige! Und aus welcher Ursache? Der Bote berichtet, wie sie sich erhängt und wie sich Oidipus geblendet hat. Als er schweigt, fragt der Chorführer: Und zu welcher Ruhe im Leide ist er jetzt gekommen? Der Bote: Er will verbannt sein, er gibt

sich die ärgsten Dinge Schuld. Doch du wirst ihn gleich selber erblicken.

Nachdem der Exangelos dies gesagt hat, tritt er zur Seite, Oidipus aber schreitet langsam und umhertastend aus der Mittelthür des Palastes heraus. Beim Anblick des geblendeten Fürsten beginnt der Chor zu klagen.

Anapästisches Hypermetron.

1297 — 1306.

Schrecklicher Anblick, schrecklichster von allen, die ich je erlebt. Welcher Wahnwitz hat dich befallen, Unseliger? Welch böser Dämon ist auf dich eingestürzt? Aber ich vermag dich nicht anzusehen und wollte dich doch so viel fragen! Solches Schaudern flössest du mir ein!

Es sind das Eintrittsanapäste, die aus zwei mit paroemiaci schliessenden Systemen bestehen und vom Chorführer recitativisch vorgetragen werden (S. oben S. 60), während Oidipus tastend vorschreitet.

Der Scholiast weist die Verse dem Gesammtchor zu, er schreibt zu 1297: *ἴσως οἱ κατὰ τὸν χορὸν ἰδόντες ἀπεστράφησαν μὴ δυνάμενοι θεάσασθαι τὸ πάθος.*

So wenig dies richtig ist, so wenig darf man auch Wolff zustimmen, wenn er den Chorführer diese Anapästen sprechen und den Oidipus die folgenden, weil in ihnen das dorische *α* auftrete, singen lässt. Denn um auf die dorische Form *μακίστων* in den Anapästen des Chorführers kein Gewicht weiter zu legen, weil sie sich sonst auch in dialogischen Trimetern findet, so beweist das Fehlen dorischer Formen höchstens, dass eine Partie nicht völlig gesungen ist, Recitativ kann sie deshalb recht gut sein. S. Herm. Arist. Poet. S. 137.

Zweiter Kommos.

1307 — 1368.

Mit Recht lässt Wolff den zweiten Kommos schon mit Vs. 1307 beginnen. Denn während die anapästischen Hypermetra des Chorführers noch ganz für sich stehen, schliesst sich an das Hypermetron des Oidipus eine Bemerkung des Chorführers an, wir haben also hier eine Eigenthümlichkeit des

Kommos, eine Wechselrede zwischen Bühne und Orchestra. Der Umstand, dass erst 1313 eine antistrophische Gliederung beginnt, dass also 1307—1312 astrophisch für sich stehen, kann uns nicht hindern, diese Verse zum Kommos zu rechnen, denn die Verbindung astrophischer und strophischer Partien in ein- und demselben Kommos ist bei unserem Dichter auch sonst zu beobachten. S. S. 42 und 144 ff.

An die beiden Systeme des Chorführers schliesst sich als drittes ein aus freien oder Klaganapästen bestehendes System des Oidipus.[1]) Beim unsichern Tritt der Füsse und beim befremdlichen Schall seiner Stimme klagt er laut auf. Der Vortrag dieses freien Systems ist im allgemeinen derselbe gewesen wie der der vorhergehenden strengen Systeme, ein melodramatischer;[2]) es wird sich nur eine grössere Erregung und Leidenschaftlichkeit dabei gezeigt haben.

Auf die Frage des Oidipus: Verhängnis, wohin hast du dich gestürzt? antwortet der Chorführer 1312: Ins Schreckliche, nicht Hör- nicht Sehbare.

Oidipus 1313—1318: Schreckliches Dunkel deckt mich, mich plagt zugleich der Stachel der Spange und das Bewusstsein der Schuld.

Chor 1319—20: Es ist kein Wunder, dass du in diesem Unglück zwiefach klagst und zwiefach leidest.

Oidipus 1321—1326: Ach Freund, du bist noch mein einziger Genosse, du gewinnst es noch über dich, mich den Blinden zu ehren. Du bist mir nicht verborgen, ich kenne dich wohl, trotzdem ich blind bin, denn ich kenne dich an deiner Stimme.

Chor 1327—28: Wie hast du dir die Augen blenden können? Welcher Daimon hat dich dazu verführt?

---

1) Den Wechsel in den Anapästen hat Hermann zu der St. vortrefflich motivirt: Ex liberioribus hoc anapaestorum systema est — et mirum, immo reprehendendum foret, si legitimum esset, qualia chori quae praecedunt. Qui enim multo graviore in animi motu est, quam chorus, eum etiam numerorum alia forma uti conveniebat.

2) Elektra zu Anfang. S. 126.

Oidipus antwortet 1329—35, Apollo habe die Leiden über ihn verhängt, er selber aber habe sich die Augen zerstochen. Denn wozu habe er noch sehen sollen?

Der Chor räumt 1336 ein, dass es für ihn nichts süsses mehr zu sehen gab.

Oidipus 1337—46: Für mich gibt es keine Freude mehr. Entfernt, ihr Freunde, mich, den Verfluchten, Gottverhassten aus dem Lande.

Chor 1347—48: Wohl, du bist arm, weil du leidest und dein Leiden fühlst. Hätte ich dich doch niemals kennen lernen.

Oidipus 1349—55: Verflucht sei der, der mich, als ich auf dem Weideplatz ausgesetzt war, an den Fesseln anfasste und rettete. Wäre das nicht geschehen, dann wäre ich nicht mir und meinen Freunden zum Verderben geworden.

Chor 1356: Auch mir wäre das erwünscht gewesen.

Oidipus 1357—66: Dann wäre ich nicht Mörder meines Vaters und Gemahl meiner Mutter geworden. Ich habe aller Uebel schlimmstes erduldet.

Chor 1367 — 68: Fürwahr, du warest nicht gut berathen. Es wäre besser, du lebtest nicht mehr, als dass du lebest und blind bist. —

Man sieht, bei allem Mitgefühl, das der Chor dem Oidipus zollt, ist er doch nicht eigentlich mild und freundlich gegen ihn gesinnt, da er wünscht, jener möchte früher gestorben sein, ehe er das schwere Leid über sich und seine Freunde heraufbeschworen habe. Kein Wunder, dass seine Ansichten und Wünsche dem Oidipus wenig behagen. Derselbe verbittet sich weitere Bemerkungen und Rathschläge, wenn auch ruhig, doch ziemlich bestimmt in den Worten:

ὡς μὲν τάδ' οὐχ ὧδ' ἔσθ' ἄριστ' εἰργασμένα,
μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι.

Der Kommos umfasst ausser dem astrophischen Anfang zwei Strophenpaare. Es entsprechen sich

1313—1320 ∽ 1321—1328, und
1329—1348 ∽ 1349—1368.

Im ersten Strophenpaare folgen auf je ein dochmisches Lied des Oidipus je zwei iambische Trimeter des Chors,

1319—20 ∽ 1327—28. Diese respondirende Zweiheit verlangt die respondirenden Halbchorführer.

Im zweiten Strophenpaar finden sich in jeder der beiden Hälften je zwei Chorstellen, zuerst je ein iambischer Dimeter und dann je zwei iambische Trimeter. Es entsprechen sich:

1336		1356
1347 }	∽	{ 1367
1348 }		{ 1368.

Schon der Anblick dieses Schemas[1]) führt zu der Vermuthung, dass hüben wie drüben je zwei gesprochen haben. In dieser Vermuthung wird man durch die Wahrnehmung bestärkt, dass die Aeusserungen im Munde derselben Sprecher hart an Tautologie streifen würden, an mehrere vertheilt aber nichts Auffälliges mehr haben und die so natürliche Aufregung des Chors deutlich bezeugen.

Die je zwei oder vier Choreuten aber sind diejenigen des ersten Stoichos, welche den Koryphaios in der Mitte haben, die beiden Parastaten und die beiden Flügelmänner des Stoichos, also die *πρωτοστάται* oder *ἀριστεροστάται* mit Ausnahme des Koryphaios.

Veranschaulichen wir das Ganze durch Figuren.

Str. und Antistr. α'.

γ' α' ε' β' δ'.

Str. und Antistr. β'.

α' γ' ε' δ' β'.

An den Koryphaios kommt, wie man sieht, in den respondirenden Theilen die Reihe nicht. Dagegen fällt ihm der einzelstehende Vs. 1312 zu, und da er kurz vorher die beiden anapästischen Systeme zu recitiren hat, so wird man nicht sagen können, er käme zu kurz.

Zum Schluss ist noch einiges über die Art des Vortrags zu sagen. Oidipus scheint seine aus Dochmien und beigemischten iambischen Versen bestehenden Strophen theils gesungen, theils recitativisch vorgetragen zu haben, und die Choreu-

1 Ueber die kunstvolle Vertheilung der Trimeter an dieser Stelle s. Nieberding S. 2 ff.

ten haben ihre Verse, welche in dialogischem aber respondirendem Metrum abgefasst sind, ebenfalls declamirt. Es ist das auch die Ansicht G. Hermanns Poet. p. 138: Atque omnino videndum est, ne hic mos versus ad tibiam pronunciandi in iambis omnibus, qui more antistrophicorum carminum inter personas colloquentes distributi sunt, obtinuerit.

Als Oidipus ausgeführt hat, dass er nicht anders gekonnt habe als sich die Augen ausstechen, und als er mit inständiger Bitte in den Chor gedrungen ist, das Land von ihm, dem Scheusal, auf irgend eine Weise zu befreien, tritt Kreon mit zwei Dienern neben der rechten Periakte auf, und der Chorführer meldet das dem Oidipus mit den Worten 1614—18: Hier ist Kreon, der kann deine Bitten erfüllen; denn er hat jetzt als Herrscher des Landes die Macht in den Händen.

Es schliesst sich das Zwiegespräch zwischen Kreon und Oidipus an. Kreon zeigt sich mild und freundlich, lässt auf den Wunsch des Vaters dessen beide Töchter kommen und verspricht dieselben zu schützen. Oidipus nimmt rührenden Abschied von ihnen. Bei Vs. 1523 gehen alle Personen durch die Mittelthür in den Palast.

Das Exodion.
1524—1530.

Den Schluss des Stückes bildet eine Chorpartie von sieben trochäischen Tetrametern (1524—30), worin die Bewohner Thebens[1]) aufgefordert werden zu sehen, wie der ehemals so mächtige Oidipus nun ins Unglück gerathen sei. Darum dürfe man keinen glücklich preisen, bevor er nicht das Ziel des Lebens ohne Unfall erreicht habe.[2])

Es wird diese Schlusspartie in allen Handschriften dem Chor zugewiesen. Der Scholiast gibt sie dem Oidipus: *τὰ γὰρ ἑξῆς ἀνοίκεια γνωμολογοῦντος Οἰδίποδος.* Aber mit Recht hat sich schon Brunck und nach ihm besonders Hermann gegen

1) Der Chor durfte, da er sich auf einem öffentlichen Platze befand, noch andere Einwohner in der Nähe voraussetzen, daher die Anrede. Aehnliche Beispiele aus anderen Tragödien hat Wolff z. d. St. gesammelt.

2) Ueber die Berechtigung der allbekannten, vielfach wiederkehrenden Sentenz an dieser Stelle und ihr Verhältniss zum ganzen Stücke finden sich treffliche Bemerkungen bei Nauck S. 17.

den Scholiasten erklärt. Hermann bemerkt: et Oedipo quidem bene conveniret ista oratio, nisi tertia persona, quae in verbis est, chorum haec dicere ostenderet. Aber es gibt noch einen anderen Grund. Hätte Oidipus die Schlusspartie recitirt, so wäre dies die einzige Sophokleische Tragödie,[1]) welche nicht vom Chor mit einigen Versen allgemeineren Inhaltes geschlossen würde.[2])

Nun zum Vortrag der Chorstelle, welche sich übrigens im Metrum an den letzten Theil des Zwiegesprächs zwischen Oidipus und Kreon anschliesst, wo gleichfalls troch. Tetrameter gebraucht sind.[3])

Ueber den Charakter und die Anwendung dieses Metrums ist von Westphal 449 ff., Christ 324 ff., Myrianth. 112, und in meiner Schrift über den Vortrag d. chor. P. 46 ff. u. s. eingehender gehandelt worden. Es dient dasselbe zum Ausdruck einer erregteren Stimmung und eignet sich trefflich dazu eilige Bewegungen zu begleiten. So erfolgt unter seinen Klängen wiederholt in der Tragödie und in der Komödie das Auf- und Abtreten von Schauspielern und Choreuten. Bei Sophokles findet es sich ausser an dieser Stelle noch Philokt. 1402 ff. und Oid. auf Kol. 886. Berücksichtigt man die Entwickelungsgeschichte des Tetrameters, so darf man ihm von vornherein weder melischen noch dialogischen Vortrag absprechen. Denn er hat in reinen Gesängen so gut seine Stelle gehabt wie in einfacher Rede. Sobald er aber zum Marschrhythmus wird,

---

1) Die Trachinierinnen bilden nur scheinbar eine Ausnahme von der Regel, wie sich später zeigen wird.

2) Aus der oben citirten Aeusserung des Scholiasten geht hervor, dass er an den Schlussversen etwas nicht richtig fand. Viel weiter sind die Neueren gegangen. Franz Ritter (Ausg. d. St., Leipz. 1870 S. 242—246), H. van Herwerden (Ausg. 1866 S. 194) und W. Teuffel (Rhein. Mus., Neue Folge, 29. Bd. S. 505 ff.) haben die ganze Partie, letzterer sogar von 1515 ab für unecht erklärt. Es ist nicht zu leugnen, die Gründe, die sie vorbringen, und namentlich diejenigen, welche Teuffel geltend macht, verdienen Beachtung, doch ist die Sache noch nicht so weit gediehen, dass sich unsere Darstellung danach zu richten hätte.

3) Bei Christ Parakatal. S. 59 ist diese trochäische Exodos in tristichische Gruppen zerlegt. Vs. 1525 war dann freilich zu streichen, aber derselbe ist auch aus anderen Gründen verdächtig.

wie hier am Schlusse des Oidipus, so hat man unbedenklich recitativischen Gesang bei ihm anzunehmen.

Es ist aber der Chorführer, der die Verse zur Flöte declamirt, während er mit dem *κατὰ στοίχους* aufgestellten Chore nach rechts hin abmarschirt.[1]) Dafür spricht nicht nur die Analogie, insofern auch die anderen Schlusspartien dem Koryphaios zufallen, sondern auch der Umstand, dass sich in den vorhergehenden troch. Tetrametern gleichfalls nur Einzelne unterreden.

Rückblick.

Die funfzehn vornehmen und hochgeachteten Thebanischen Greise,[2]) welche den Chor bilden, sind recht eigentlich die Vertreter des Volks, nicht bloss desshalb, weil sie Oidipus selbst als solche bezeichnet, da wo er Befehl gibt, sie zu einer Versammlung zu bescheiden (144), sondern vor allem auch darum, weil sie allüberall die Volksmeinung über Oidipus, d. h. des ganzen Landes begeisterte Verehrung für ihn klar und deutlich bezeugen. Denn dieser Chor ist seinem König und Herrn in dankbarer Liebe zugethan und mit aller Treue ergeben. In dieser Treue lässt er sich nicht durch den Seher irre machen, auch nicht durch die bittern Aeusserungen des Königs selber, der ihm vorwirft, sein Verderben zu wollen (658 ff.); ja so weit geht er in seiner Ergebenheit, dass er erklärt, er würde wie ein Wahnsinniger handeln, wenn er sich von ihm trennte, der sie Alle aus der entsetzlichsten Noth gerettet habe.

Achtet man jedoch auf den Grund, wesshalb der Chor dem Könige so zugethan ist, so wird man die Umstimmung, die er

---

1) Myrianth. stellt die Sache ungenau dar. Er sagt S. 44, der Abzug beginne bei Vs. 1515, und citirt zum Beweise diesen Vers und Vs. 1521. Aber gerade 1521 zeigt, dass bei 1515 die Schauspieler noch nicht aufgebrochen sind. Der Chor erst recht nicht. Der setzte sich erst bei 1524 in Bewegung, aus dem Grunde, weil die vorhergehende Unterredung zwischen Oidipus und Kreon ihn fesseln und an seinem Platze zurückhalten musste.

2) Einen Chor von 15 Gliedern nehme ich nicht bloss auf Grund der Ueberlieferung an, sondern auch darum, weil sich das Auftreten dreier Führer und eines *στοῖχος* von 5 Choreuten nachweisen lässt.

am Ende des Stückes erfährt, nicht unerklärlich finden. Der Chor liebt auch seine thebanische Vaterstadt und ist für sein eigenes Wohl und das seiner Mitbürger ängstlich besorgt. Daher kommt es, dass er schliesslich in so laute Klagen darüber ausbricht, den König kennen gelernt zu haben — und in wenig freundlicher Weise den Wunsch äussert, dass doch jener gestorben wäre, ehe er sich und den Staat so unglücklich machte.[1])

Ueber der Handlung des Stückes steht er nicht. „Unseren Choreuten“, heisst es bei Nauck S. 7, „geht eine tiefere Auffassung der Verhältnisse ab; der Dichter musste sie beschränkt darstellen, damit sie ebensowenig wie ihr König den Zusammenhang der Dinge durchschauen und immer auf die Stimmung des Gebieters eingehen können.“ Wohl äussern sie dann und wann von banger Ahnung getrieben ihre Furcht, lassen sich aber leicht wieder umstimmen und singen, es ist das besonders charakteristisch, unmittelbar vor der Katastrophe ein Jubellied. Es ist darum zu viel gesagt, wenn Nauck bemerkt, ihre Ruhe mache sie zu besonnener Erwägung inmitten der vor ihren Augen sich entzündenden Leidenschaften geeignet. Sie sind nicht eigentlich besonnen, und mit ihren Erwägungen treffen sie lange Zeit nicht das Richtige; es ist ihnen so gut wie dem Könige versagt den Dingen auf den Grund zu sehen und mit völliger Unparteilichkeit ein sicheres Urtheil zu fällen.

Mit den Chören in anderen Stücken hat dieser Chor wieder den Zug gemein, dass er eine edle, versöhnliche Gesinnung bekundet. Bei einem Streite entscheidet er sich nicht leicht für die Sache des einen oder des andern; er sucht beiden gerecht zu werden; er räth beiden zur Nachgiebigkeit und zu besonnenem Wesen.

---

1) Merkwürdigerweise ist dieser Punct weder von den alten noch von den neueren Erklärern gebührend berücksichtigt worden. Im Gegentheil, man nimmt an, nur weil ihm das Leid des Oidipus so zu Herzen gehe, wünsche der Chor ihn nie gesehen zu haben. Aber begründet er diesen Wunsch nicht zweimal, erst 1217 ff., dann 1354 ff. ausdrücklich auch mit dem Hinweis auf seine eigenen Leiden?

Seine Lieder sind weder sehr zahlreich noch sehr ausgedehnt, enthalten aber eine Fülle trefflicher Gedanken und sind durch Schönheit der Sprache und des Rhythmus ausgezeichnet.

In einer sehr beachtenswerthen Abhandlung (Programm von Linz 1875) sucht J. La Roche nachzuweisen, dass der Chor aus den lyrischen Partien nicht in gleicher Weise wie aus den dialogischen beurtheilt werden dürfe. Er stehe hier über den einzelnen Persönlichkeiten und sei nicht mehr derselbe, der sich mit den einzelnen handelnden Personen unterrede, sondern erhebe sich im Schwunge der Lieder über seinen sonstigen Standpunct und betrachte von der Höhe desselben die wechselvollen Ereignisse des Lebens, natürlich mit steter Bezugnahme auf die dramatische Handlung. Darum sei auch in den Chorliedern die Idee des Dramas am deutlichsten ausgeprägt und lasse sich in jedem einzelnen Liede mehr oder minder vollständig darlegen.

Allerdings ist der Chor in seinen Liedern ein anderer als im Dialog; er ist da recht eigentlich das Organ des gottbegeisterten, ideenreichen, über alles Leid und allen Conflict erhabenen Dichters. Aber das gilt einmal, soweit es richtig ist, von den Chorgesängen in allen Stücken, und dann erleidet der Satz noch eine wesentliche Beschränkung. Der Inhalt der Lieder ist von hohem Werth und allgemeiner Bedeutung, lehnt sich auch an die dramatischen Vorgänge an und illustrirt sie, aber doch immer in einer gewissen Unkunde und Befangenheit der wirklichen Lage der Dinge gegenüber und nicht so, dass dadurch die rechte Würdigung des Stückes ermöglicht wird. So sagt auch Bernhardy S. 322 und 324, dass der Chor wohl vorübergehend jeder Situation ihre Farbe gebe, dass er aber ein sicheres Verständnis der leitenden Idee nicht vermittele.

Die Trachinierinnen.[1])

Prologos.

1—93.

Die Scene ist vor dem Palaste des Königs Keyx in Trachis. Es ist früh am Morgen, als Deianeira aus dem Hause tritt, um einer vertrauten Dienerin gegenüber ihrem bekümmerten Herzen Luft zu machen. Sie erzählt von den vielen Leiden, die ihr aus der Ehe mit Herakles erwachsen sind,

1) Ueber die Zeit der Entstehung der Trachinierinnen gehen die Ansichten der Gelehrten sehr auseinander. Bergk urtheilt (Soph. vit. p. 36), das jetzt vorliegende Stück sei stark interpolirt: das erste habe Sophokles in seiner Jugend geschrieben, denn manches, wie das Schweigen der Jole, erinnere an Aischylos. Ebenso zählt G. Freytag Techn. d. Dramas S. 151 das Stück zu den frühesten. Dagegen führt Bernhardy S. 341 treffend aus, Sophokles werde schwerlich mit marklosen, leidenden Charakteren begonnen haben. Die Form des Abkommens, die am Schluss getroffen werde, die skizzenhafte Oikonomie, die zur Manier neigende Diction, der an Euripideische Monologe erinnernde Eingang, — das alles weise auf einen späten Zeitpunkt im Leben des Dichters. Dazu kommt, dass die Chorgesänge an Umfang (0,256) und Gehalt denen in anderen Tragödien nachstehen, und dass der Laurentianus die Trachinierinnen vor Philoktetes und Oidipus auf Kolonos setzt.

Endlich ist noch der Werth des Stückes im allgemeinen in Betracht zu ziehen. Nauck schätzt dasselbe sehr hoch. Und aus welchen Gründen? Weil sich hier wieder zeige, wie der Mensch umsonst sich abmühe, seinem Schicksal zu entrinnen, wie vielmehr alles, was er thue, dasselbe nur um so sicherer herbeiführe. Es liege eine tiefe tragische Ironie darin, dass Herakles und Deianeira bei voller Freiheit ihrer Entschliessungen sich in die Schlingen des geweissagten Schicksals verstrickten u. s. w. Es ist das dieselbe Auffassung vom Schicksal und seiner Macht über die Menschen, die auch in der Einleitung zum König Oidipus wiederkehrt, und von der dringend zu wünschen wäre, dass sie bei der ersten besten

und wie sie eben jetzt wieder seinetwegen in grosser Furcht schwebt. Denn die 15 Monate, innerhalb deren er zurückzukommen versprochen hatte, sind verflossen, und er ist nicht heimgekehrt. Darum schickt sie auf den Rath der Dienerin ihren ältesten Sohn Hyllos ab, Erkundigungen über den Vater einzuziehen, der einer Nachricht zufolge einen Kriegszug gegen Euboia vorbereitet; sie selbst bleibt auf der Bühne.

Parodos.

94 — 140.

Eine Parodos liegt vor. Es ist der ganze erste Vortrag des Chores, welcher auf den Prologos folgt, und zu dessen Klängen der Chor in die Orchestra einzieht. Warum sie Nauck S. 152 eine kommatische Parodos nennt, ist nicht abzusehen. Es findet kein Wechselgesang, kein Wechselgespräch statt. Wohl redet der Chor die Deianeira, die auf der Bühne steht, 130 ff. an, allein das gibt dem Liede kein kommatisches Gepräge, der threnetische Grundton allein auch nicht. [1])

Das Lied passt trefflich an diese Stelle. Die Mühen und Sorgen, die den Herakles unausgesetzt plagen, und von denen Deianeira schon gesprochen hatte, werden lebendig und plastisch geschildert. Während aber Deianeira bei der Erinnerung

---

Gelegenheit aus der so vortrefflichen Ausgabe entfernt würde.*) Das schuldlose Leiden der Personen ist nicht tragisch, sondern grässlich, und die Unterdrückung der menschlichen Freiheit ist der Tod jedes Dramas. Wenn also in diesem Stücke von blind marternden Geschicken gesprochen werden darf, und leider ist das der Fall, wenn also keine tragische Collision und Lösung da ist, wenn man die Reinigung der Leidenschaften und die Versöhnung als beruhigenden Abschluss vergeblich sucht (s. Bernh. 340, Klein 365), so ist das kein Drama, das man mit Nauck und Rapp bewundern oder von dem man gar mit Volckmar rühmen müsste, es sei in ihm omnia omnibus modis absoluta, sondern es ist das unverkennbar schwächste des Sophokles. Und auch darum muss man es als ein Werk aus seinem späteren Leben betrachten.

1) Aehnlich äussert sich Kock S. 22.

---

*) Man lese die anerkennenden Urtheile von Bonitz Sitzgsb. d. K. A. d. Wiss. Wien 1855 17 Bd. S. 396 und 1857 23 Bd. S. 299.

an ihren Gemahl jammert und klagt, ist der Chor gefasst, tadelt die Deianeira wegen ihres Kleinmuths, sucht ihr dadurch Trost einzuflössen, dass er auf den Wechsel aller menschlichen Dinge hinweist, und hofft schliesslich desshalb auf einen guten Ausgang, weil Zeus seine Söhne nicht im Stiche lasse.

Die Trefflichkeit dieses Gesanges, zumal des ersten Strophenpaares, ist von Vielen gewürdigt worden. Unter anderen sagt Hermann zu Vs. 97: eximia arte haec stropha ita composita est, ut liberior orationis constructio in singulis partibus aptissima sit ad exprimendum magnum desiderium; und Westphal erklärt es Metr. S. 678 für eines der schönsten Sophokleischen Strophenpaare, das in einem an Sapphos Weise erinnernden Tone mit einer wahrhaft wunderbaren Bilderpracht die Sehnsucht der Deianeira schildere.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, dass die Parodoi Aias 172 ff. und Oid. Tyr. 151 ff. der vorliegenden sehr ähnlich sind. Denn auch dort naht der Chor voller Theilnahme für die Helden des Stücks, auch dort schildert er die traurige Lage, in der sie sich befinden, auch dort sucht er Trost und Muth einzusprechen, auch dort bittet er die Götter um Hilfe und Errettung. Und nicht bloss der Stimmung, auch dem Bau nach gleichen sich wenigstens bis zu einem gewissen Grade die drei Einzugslieder. Eine Zusammenstellung wird das zeigen:

Aias:

1 daktylo-epitritisches Strophenpaar,
1 logaödische Epodos.

Oidipus Tyrannos:

1 daktylisches Strophenpaar,
1 daktylo-trochäisches Strophenpaar,
1 iambisches Strophenpaar. [1])

Trachinierinnen:

1 daktylo-epitritisches Strophenpaar,
1 logaödisches Strophenpaar,
1 iambische Epodos. [1])

1) Nur an diesen beiden Stellen hat Sophokles die iambische Norm des Aischylos in Schlusstrophen der Parodos angewandt.

Daktylo-Epitriten kommen im Drama meist dann zur Anwendung, wenn sittliche Grundsätze ruhig betrachtet werden, aber auch dann, wenn sich ein tiefer Schmerz in gehaltener Weise ausspricht. Letzteres ist hier der Fall. Die Tonart dieses Metrums ist für gewöhnlich die dorische, und sie wird auch für diese Stelle von Hermann, H. Schmidt, Schneid.-Nauck, Christ u. A. angenommen. Nur Westphal behauptet 638, als mixolydisch liessen sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Trach. 94, Medea 976 und Troad. 795 nachweisen, ohne dass indessen zwischen den dorischen und mixolydischen Daktylo-Epitriten ein metrischer Unterschied stattfinde.

Nun begegnen uns Daktylo-Epitriten, wie Christ 583, 587 und 591 nachweist, nicht bloss in Enkomien, Hymnen, Threnen und anderen Liedergattungen, sondern auch in Prosodien, sie waren also auch ein Mass für Processionsgesänge, unter deren Rhythmus der Chor zu dem Altare des Gottes herantrat, und eignen sich daher trefflich für den Einzug des Chors in der Parodos.

Hieraus ergibt sich, was über den Vortrag des ersten Strophenpaares im vorliegenden Gesange zu sagen ist. Der Gesammtchor singt sie, während er in die Orchestra einmarschirt. So auch Christ 591 und Myrianth. 71 u. 136 ff.[1]) Letzterer führt auch noch aus, dass der Einzug des Chores während des Prologos nicht stattgefunden haben könne, da das sonst angedeutet worden wäre, still aber sei der Chor nach dem Abtreten des Hyllos auch nicht einmarschirt, weil dann eine grosse Pause entstanden wäre, einen solchen Fall aber das ganze antike Drama nicht aufzuweisen habe.

Lässt man also den Chor erst nach dem Prologos und zwar nur zu den beiden ersten Strophen einziehen, denn der hierauf eintretende Wechsel des Rhythmus zeigt, dass der gleichmässige Marsch ein Ende hat,[2]) so entsteht die Frage, woher der Chor weiss, was im Herzen der Deianeira vorgeht.

---

1) Myr. hätte nur nicht die Rhythmen für Daktylo-Trochäen statt für Daktylo-Epitriten halten sollen.

2) Myr. 71.

Er weiss es daher, dass er es erfahren, wie wir aus den Worten der Deianeira sehen 141 ff.: πεπυσμένη μέν, ὡς ἀπεικάσαι, πάρει πάθημα τοὐμόν. Er hat also von ihrem Kummer gehört und eilt herbei sie zu trösten. Auf diese Weise ist sein Auftreten genügend motivirt.

Am Ende des ersten Strophenpaares hat der Chor seine Aufstellung vollendet. Ohne Zweifel war er κατὰ στοίχους eingezogen. Steht er so jetzt auch der Bühne gegenüber oder hat er Halbchöre gebildet? Eine nähere Betrachtung der folgenden Strophen wird das zeigen.

Auf die Epodos hat der Gesammtchor allein ein Anrecht. Was im allgemeinen dafür spricht, ist früher erörtert, hier kommt noch das besondere Verhältnis zu Str. und Antistr. β' in Betracht. Zunächst wird der in Antistr. β' bereits ausgesprochene Gedanke wieder aufgenommen und mit besonderer Geflissentlichkeit der Deianeira zu Gemüthe geführt, dass nämlich die Geschicke der Menschen einem stetigen Wechsel unterworfen sind; und um die Deianeira zu trösten, wird dann weiter ganz ähnlich wie in Str. β' 119 ἀλλά τις θεῶν κτλ. an den Beistand der Götter und speciell des Zeus erinnert. Es sind also die wichtigsten Sätze aus Str. u. Antistr. β' in der Epodos wiederholt,[1]) eindringlich der Deianeira vorgehalten und in ein Metrum, iambische Str., gekleidet, das ein gewaltiges Pathos hat: das alles spricht für den Gesammtchor.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun weiter die Nothwendigkeit, die beiden vorhergehenden Strophen an Halbchöre zu vertheilen, weil dann die Ansichten des einen wie des andern vom ganzen Chore in der Epodos zusammengefasst werden und die Wiederholungen nichts Anstössiges mehr haben.

Auch das Verhältnis beider Strophen zu einander ist ein solches, dass sie ohne alles Bedenken verschiedenen Sängern überwiesen werden können. In der Str. räumen die einen ein,

---

1) So stellt auch Th. Kock „Ueber die Parodos" S. 21 die Sache dar: „In der auf die ihrem Gedankengange nach eben entwickelten zwei Strophenpaare folgenden Epodos (132—140) werden dieselben Trostgründe kürzer und gleichsam recapitulirend wiederholt."

dass Herakles unendliche Mühen erduldet, hegen aber die sichere Hoffnung, dass einer der Götter ihn vor dem Verderben bewahren wird, und im Anschluss hieran tadeln die anderen die Deianeira wegen ihrer Klagen und fordern sie auf die Hoffnung auf einen guten Ausgang nicht fahren zu lassen.

Es marschirt also, so viel ich sehe, der Chor *κατὰ στοίχους* und zwar, da er aus der Stadt kommt, rechts von den Zuschauern ein, während er in seiner Gesammtheit die beiden ersten daktylo-epitritischen Strophen singt,[1]) dann stellt er sich in Halbchören gegenüber, und je ein Halbchor singt und tanzt eine logaödische Strophe, zuletzt vereinigt er sich wieder zum Gesammtchor und singt als solcher die Epodos.

Es bilden den Chor Trachinische Jungfrauen, wie aus 143 ff. deutlich hervorgeht. Dieselben sind vertraute Freundinnen der Deianeira und geben dies bei jeder Gelegenheit durch warme Theilnahme zu erkennen. Warum der Dichter den Chor aus Jungfrauen und nicht aus Weibern, was doch näher lag, bestehen liess, hat Nauck S. 14 auseinandergesetzt. Weiber wären durch ihre eigenen Sorgen zu sehr abgezogen gewesen und hätten sich zu lebendigem Mitgefühl weniger geeignet; Jungfrauen aber liessen die gekränkte Ehefrau durch Contrast besser hervortreten und waren zum Vortheil des Dichters in die Geheimnisse des ehelichen Lebens weniger eingeweiht. Aehnlich äussert sich Bode III S. 406.

Erstes Epeisodion.

141—204.

Deianeira theilt dem Chor mit, warum sie gerade jetzt so besorgt ist. Herakles hat ihr ein Täfelchen zurückgelassen und darauf bemerkt, wenn er in funfzehn Monaten nicht zurückkehre, so bedeute das seinen Tod. Diese funfzehn Monate seien jetzt um; sie fürchte also das Schlimmste.

Da sieht die Chorführerin einen bekränzten Boten kommen und sagt 178 f. zur Deianeira: Sei gutes Muths, denn ich

1) Dass der Einmarsch und der begleitende Gesang zu den Tönen einer Flöte stattfanden, welche bestimmt war, den Tact anzugeben, unterliegt keinem Zweifel. S. Christ Metr. 591 und oben S. 128.

sehe einen bekränzten Mann zu freudiger Botschaft sich nahen.

Der Bote meldet die baldige Ankunft des siegreichen Herakles, und wie er selber dem Herold Lichas vorangeeilt sei, um zuerst die frohe Mär zu verkünden.[1] Deianeira ist hoch erfreut ob dieser Nachricht und fordert die Weiber innerhalb und ausserhalb des Hauses zu fröhlichem Gesang auf. Denn das bedeuten ihre Worte: *φωνήσατ' ὦ γυναῖκες, αἵ τ' ἔσω στέγης αἵ τ' ἐκτὸς αὐλῆς*, welche der Scholiast also paraphrasirt: *ὀλολύξατε καὶ βοήσατε, χάριν ὁμολογοῦσαι τοῖς θεοῖς*.

Das Hyporchema.

205 — 224.

Der Chor singt das Lied, wozu ihn Deianeira aufgefordert hatte. Wir haben zuerst seinen Inhalt, dann seinen metrischen Bau zu betrachten, um die Art des Vortrags bestimmen zu können.

Dem Inhalt nach zerfällt es in mehrere Abschnitte.

Es soll aufjauchzen mit lautem Jubelruf im Innern das bräutliche Haus[2]) (*ἀνολολυξάτω δόμος . . ὁ μελλόνυμφος* Dind.), dazu aber ertöne gemeinschaftlich der Ruf der Jünglinge, um zu verherrlichen den Schutzherrn Apollo, den Gott mit dem schönen Köcher, (der Accus. ist von *ὀλολυξάτω* abhängig).

Gleichzeitig aber stimmt einen Paian an, ihr Jungfrauen, (hier wird der Chor angeredet, s. vorh.), und besingt seine

---

1) Der Bote, der neben der linken Periakte auftritt, weil er vom Lande kommt, bleibt wahrscheinlich während des folgenden Gesanges auf der Bühne. Hermann bemerkt zu 200: Billerbeckius opinabatur, nuntium, qui officiosior esset, avolare praeconis arcessendi causa, ac deinde redire cum illo. Nullum huius rei vestigium video: immo manere ille in scena videtur, et spectare exsultationem chori.

2) Hermann bemerkt zu *ὁ μελλόνυμφος*, das er, einer andern Lesart folgend, mit quisquis nubilis est übersetzt: hic vero sese ipsas dicere virgines Trachinias vel sequentia ostendunt. Das ist falsch. Sowohl der Zusatz *ἐφεστίοις ἀλαλαῖς*, als der Anruf der Jünglinge, ferner die ganz verschiedene directe Aufforderung an den Chor 211, und endlich das *ὁμοῦ* beweisen, dass zuerst die Mädchen im Hause und erst später die des Chores gemeint sind.

Schwester, die Artemis Ortygia, die Jägerin, die zwei Fackeln schwingt, und die sie begleitenden Nymphen.

Es heben sich die Füsse, (ich beginne zu tanzen), und ich werde die Flöte nicht von mir weisen, du Beherrscher meines Sinnes (d. h. Apollo, nicht die Flöte [1]). Siehe, es regt mich auf, euoi, es regt mich auf der Epheu, der eben jetzt bakchische Ausgelassenheit (bakchischen Wettstreit im Tanze) zurückführt. [2]) Io, io, Paian, Paian!

Siehe da, liebe Frau, es ist dir vergönnt diese Dinge deutlich vor Augen (dir gegenüber) zu schauen. (Damit wird auf die kriegsgefangenen Weiber hingewiesen, welche Lichas herbeiführt).

Es heben sich deutlich drei Abschnitte ab, der erste reicht von 205—215, der zweite von 216—221, der dritte von 222—224.

Der erste enthält zwei Aufforderungen, an die Jungfrauen und Jünglinge des Hauses drinnen und an die Jungfrauen des Chores draussen. Solche Aufrufe ergehen zu lassen ist aber Sache des Chorführers, zumal wenn sie, wie hier, zum Theil an die Glieder des Chors selber gerichtet sind. Es trägt also der Koryphaios diese Partie vor, und zwar singt er sie, da es eine iambische Strophe ist.

Im zweiten Abschnitt geschieht, was der Chorführer verlangt hatte, es wird gesungen und getanzt. Das thut natürlich der Gesammtchor, an den auch der Befehl ergangen war, und zwar thut er beides zugleich, er tanzt und begleitet selber seinen Tanz mit Gesang, wie aus den Worten *ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι κτλ.* leicht zu ersehen ist.

---

1) An die Flöte denken einer der Scholiasten, Herm., Dind. u. A. S. dagegen Nauck.

2) Zu *ἀναταράσσει — κισσός* bemerkt ein Scholion: *εἰς βακχικὴν ἅμιλλαν, τουτέστι χορείαν, παρορμᾷ με ὁ κισσός. τὸ δὲ ὑποστρέφων ἀντὶ τοῦ ἀπὸ λύπης εἰς ἡδονὴν μετάγων ἢ ὑποβάλλων.* Mit dem *κισσός* wird ohne Zweifel darauf angespielt, dass die Choreutinnen als tragischer Chor *κισσοφόροι* waren zu Ehren des *Κισσεὺς Διόνυσος*, s. Nauck zu 218, und so können sie sich in ihrer Begeisterung mit epheugeschmückten Bakchantinnen vergleichen.

Gegen diese Auffassung darf nicht etwa eingewandt werden, dass der Chor nicht das gewünschte Lied zum Preise der Artemis singt. Denn abgesehen davon, dass diese Lücke, wenn es eine wäre, auch dann bliebe, wenn man den Gesammtchor 216 ff. nicht ansetzte, so hat eine derartige Aufforderung des Koryphaios durchaus nicht den Sinn, dass ihr ganz genau und ohne alle Abweichung entsprochen werden müsste; es ist das schon daraus zu ersehen, dass er ja selbst den Paian auf die Diana in seiner Aufforderung vorausnimmt. Die Worte wollen ganz im allgemeinen zu Tanz und Gesang auffordern; und diesem Befehle kommt der Chor nach.

Seidler vermuthete, diese Verse würden von den Weibern gesungen, die von drinnen herauskämen. Aber es berechtigt nichts zu dieser Annahme. Es findet sich keinerlei Hinweis auf jene Weiber, keinerlei Andeutung, dass sie gekommen oder gegangen sind, und ferner haben nicht sie auf der Skene, sondern die Choreutinnen auf der Orchestra Tänze aufzuführen. Solche Erwägungen waren es offenbar, die Hermann bestimmten, Seidler nicht beizupflichten. Derselbe sah auch weiter, dass man mit e i n e m Sänger oder mit e i n e r Gruppe von Sängern nicht auskommt. Er schreibt zu Vs. 216: et sane alias, quam quae priora cecinerant, hic loqui, valde est verisimile. Credibilius tamen puto, chorum in partes divisum esse quam illas ex aedibus foras exiisse; und ähnlich äussert er sich Metr. 732: videtur autem et hoc carmen a diversis chori partibus cani, et sic etiam separatae illae ab antistrophis suis strophae non esse universi chori. Der Ausdruck partes chori ist freilich sehr unbestimmt. Ich hätte einen Vorschlag, die Vertheilung noch genauer durchzuführen, als es oben geschehen ist.

Innerhalb des zweiten Abschnittes lassen sich nämlich drei Glieder unterscheiden. 1) ich tanze und weise die Flöte nicht zurück. 2) siehe, mich regt der Epheu auf und führt mich wieder zu lustigem Tanze. 3) Io, io, Paian, Paian. Das sind zwei ganz parallele Gedanken und ein dritter, der als Refrain das Ganze abschliesst. Liegt es da nicht nahe die Kommata so zu vertheilen, dass der eine Halbchor das erste *ἀείρομαι* — *φρενός* singt, der andere das zweite *ἰδού* —

ἅμιλλαν, und der Gesammtchor den Refrain ἰὼ ἰὼ Παιὰν Παιάν?[1])

Wie dem aber auch sein mag, so viel steht fest, dass die Partie 216—221 nicht dem Chorführer, sondern tanzenden Choreuten zu geben ist.

Einen dritten Abschnitt bilden die Verse 222—224. Der Paian ist zu Ende, oder vielmehr er wird durch das ἴδε ἴδε (so die Handschr.) in schroffer Weise abgebrochen. Es wird kein Gott mehr angerufen, kein Jubelruf erschallt mehr, sondern Deianeira wird auf die Ankunft des Lichas und des Beutezuges hingewiesen. Es kann nicht zweifelhaft sein, wem diese Verse gehören; dem Koryphaios; er verrichtet hier eine seiner gewöhnlichsten Functionen.

Nauck setzt wenigstens eine Choreutin an, aber es muss die Chorführerin gesagt werden.

Das Lied besteht aus einer einzigen iambischen Strophe, in der man allenfalls mit Gleditsch zwei Theile unterscheiden kann, 205—215 und 216—224, die aber der antistrophischen Responsion durchaus entbehrt. Solche Einzelstrophen (carmina ex strophis solitariis antistropha omni destitutis) finden sich sehr selten bei den Tragikern, bei Sophokles nur an dieser Stelle. Es handeln darüber Bamberger, Opusc. p. 13 und Hermann, El. Doctr. Metr. S. 732.

Die Einen erklären das Lied für ein Stasimon,[2]) die Anderen für ein päanisches Tanzlied,[3]) die Dritten für ein Hyporchema.[4])

Ein Stasimon ist es auf keinen Fall. Denn einmal haben wir keine Verherrlichung sittlicher Grundsätze oder eine ruhige Beurtheilung vorliegender Thatsachen, sondern einen

1) Nauck hält es für wahrscheinlich, dass der Jubelruf 221 aus dem Innern des Palastes hörbar wurde. Dagegen möchte ich einmal einwenden, dass in diesem Falle die Aeusserung sicher schon früher erfolgt wäre, weil die diesbezügliche Aufforderung früher an die in dem Hause als an die ausser dem Hause ergangen war, sodann aber, dass nur der Chor ersucht wurde einen Paian anzustimmen.

2) Hoffmann in seiner Uebers., Progr. d. Sophieng.

3) Westphal, Metr. 527.

4) H. Schmidt, Nauck u. A.

grossen, langgezogenen Jubelruf, und dann entbehrt das Lied der antistrophischen Responsion, was beim Stasimon unerhört ist. Es bemerkt also der Scholiast zu 216 mit Recht: *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον*. Sonach bleibt die Wahl zwischen Paian und Hyporchema.

Der Inhalt erinnert stark an einen Paian. Denn ganz wie es in einem solchen zu geschehen pflegte, werden hier Apollon und Diana angerufen, wird der Befehl gegeben *παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετε*, wird *ἰὼ ἰὼ Παιὰν Παιάν* gesungen. Bedenkt man aber, dass ein charakteristisches Merkmal des Paian darin bestand, dass er ruhig und ohne leidenschaftliche Erregung vorgetragen wurde,[1]) dass dagegen hier ein lebhafter, ausgelassener, feuriger Tanz, wie er dem Hyporchema eigen war, klar bezeugt ist, dass der Jubel den höchsten Grad erreicht, dass eine wahrhaft dionysische Begeisterung sich kundgibt, so thut man gut, das Lied für ein Hyporchema zu erklären.[2]) Ohne Zweifel hat das auch der Scholiast thun wollen, als er den oben citirten Worten die weiteren hinzufügte: *ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*, und gleich darauf: *ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς*, wenn auch Westphal, Metr. 679 Anm., darin Recht haben mag, dass für gewöhnlich das *ὀρχεῖσθαι* allein noch nicht von einem Hyporchema zu verstehen ist.

Sonach darf dies Lied der Jungfrauen neben dem Männerchor im Aias 693 ff. als anschaulicher Beleg für das Hyporchema betrachtet werden. S. S. 39.

Auch darin gleichen sich beide Lieder, dass sie als Hyporchemata die Stelle von Stasima einnehmen.[3]) Sie scheiden zwei Epeisodien von einander. Denn mit der Ankunft des Lichas beginnt ein neuer Act.

---

1) Plut. Mor. p. 389 B *ᾄδουσι τῷ Ἀπόλλωνι παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.*

2) Das Hyporchema hat auch in anderen Fällen viel mit dem Paian gemein, so dass es bisweilen nicht leicht ist, sie beide zu unterscheiden.

3) S. oben S. 39. So auch Nauck S. 15: es steht statt eines Stasimon.

Zweites Epeisodion.

225—496.

Deianeira antwortet auf die Bemerkung der Chorführerin: Ja, ihr lieben Weiber, der Zug ist meinen Blicken nicht entgangen. Sie heisst darauf den Lichas willkommen und erfährt nun von ihm eine aus Dichtung und Wahrheit zusammengesetzte Geschichte von der Zerstörung Oichalias, und dass der siegreiche Herakles nun bald kommen werde, diese Kriegsgefangenen aber zu ihr vorausschicke.

Unbefangen und ahnungslos, wie die Chorführerin ist, bemerkt sie dazu 291—92: Herrin, jetzt ist dir sichtbar die Freude genaht, da du diese hier siehst und das andere hörst.

Deianeira freut sich zwar auch, wird aber durch den Anblick der gefangenen Weiber und besonders der schönen Iole traurig gestimmt. Sie fragt nach dem Namen der letzteren. Lichas behauptet ihn nicht zu kennen. Darauf wird dieser mit den Weibern in das Haus hineingeschickt. Deianeira will ihnen folgen, wird aber von dem Boten, der, wie schon oben bemerkt ist, seit seiner Ankunft auf der Bühne geblieben war, zurückgehalten. Er hat ihr etwas Heimliches zu sagen. Sie fragt, ob es die Choreutinnen hören dürfen. Er bejaht es und erzählt dann zum grossen Schmerz der Deianeira, wie Herakles nur aus Liebe zur Iole die Stadt des Eurytos zerstört und ihn selber getödtet habe.

Ueber diese That empfindet die Chorführerin[1]) lebhaften Unwillen, doch wagt sie es nicht den Herakles direct zu tadeln, sie hält sich an den Lichas. Sie sagt 383—84: Mögen verderben — nicht alle Bösen, sondern die das heimliche Böse, das ihnen nicht ziemt, betreiben.

Die rathlose Deianeira fragt die Weiber, was sie thun soll.[2]) Die Chorführerin räth ihr 387—88 zum Lichas zu gehen und ihn einem strengen Verhör zu unterziehen.

---

1) An dieser Stelle setzt auch Nauck die Chorführerin an.

2) Hierbei wendet sie den Plural γυναῖκες an, während doch vor- und nachher nur eine, die Chorführerin, redet.

Der Rath gefällt ihr und sie will ihn ausführen.

Den folgenden Vs. 390: *ἡμεῖς δὲ προσμένωμεν; ἢ τί χρὴ ποιεῖν;* der in den Handschriften der Deianeira, seit Turnebus dem Chore zugewiesen ist, hat G. Hermann seinem wahren Besitzer, dem Boten, zurückgegeben. Der Chor kann so wenig fragen, ob er bleiben solle, da sich das bei ihm von selbst versteht, als was er zu thun habe; er hatte ja eben erst einen Rath gegeben und musste den Erfolg abwarten. Dagegen hat es beim Boten Sinn, wenn er jene Fragen stellt; er möchte sich jetzt gern entfernen, um einer Begegnung mit Lichas, der ihm zürnen konnte, auszuweichen. [1])

Lichas kommt ungerufen aus dem Palast, und der Bote zeiht ihn der Lüge. Darauf fordert ihn Deianeira auf, ihr ruhig die Liebeshändel ihres Gemahls zu erzählen, es habe deshalb Niemand etwas zu befürchten.

Die Chorführerin bekräftigt die Aussage der Deianeira und verstärkt ihre Bitte. Sie sagt 470—71 zum Lichas: Folge ihr, denn sie spricht gut; du wirst dich später über dieses Weib nicht zu beklagen haben, und auch bei mir erwirbst du dir Dank.

Lichas erzählt nun die reine Wahrheit. Deianeira ist gefasst und heisst ihn dann mit hinein kommen. Sie will ihm Nachrichten und Gegengeschenke an den Herakles mitgeben. So ist beider Personen Abgang motivirt. Der Bote aber, der nun nichts mehr zu thun hat, entfernt sich durch den links gelegenen Ausgang.

Erstes Stasimon.

497—530.

Es ist wohl nur ein Druckfehler, wenn dies Lied bei Westphal, Metr. 704 u. 705 als Parodos bezeichnet wird. Denn die Parodos liegt Vs. 94 ff. ganz deutlich vor, und dass dieser Gesang ein Stasimon (und zwar das erste) ist, ersieht man daraus, dass er zwei Epeisodien von einander

---

1) Diese Erklärung scheint mir einfacher und natürlicher als die, welche Hermann, Nauck u. A. gegeben haben. Danach fragt der Bote, ob er hier bleiben oder gehen solle, etwa um Zeugen herbeizurufen,

scheidet, dass er keine trochäischen oder anapästischen Marschrhythmen hat, dass er die Epodos ans Ende nimmt u. a. m.

Der Chor knüpft mit seinen Betrachtungen unmittelbar an den Schluss des Epeisodion an. Hier hatten Deianeira 441 und 492 und Lichas 489 von der Allgewalt der Liebe gesprochen, auf welche alles, was bis dahin geschehen war, zurückgeführt werden musste. Diesen Gedanken nimmt der Chor wieder auf[1]) und erläutert ihn durch den Hinweis auf das Ringen des Herakles und des Acheloos um Deianeira. Jenen Kampf, der für Deianeira so ehrenvoll war, schildert er eingehend und wendet so den Blick auf kurze Zeit von der bedenklichen Gegenwart ab auf die schöne Vergangenheit.[2])

Das Stasimon besteht, wie es jetzt vorliegt, aus Str., Antistr. und Epodos. A. Schöll vermuthet S. 74, dass an der Stelle der Epodos ein zweites Strophenpaar gestanden habe. Denn einmal vermisse man den Bezug auf den dramatischen Moment, d. h. hier auf die Liebe zur Iole, zweitens sei ja das Ende der Epodos sichtlich verstümmelt, und drittens sei das Lied zu kurz, als dass Deianeira schon jetzt wieder da sein könne.

Von diesen drei Gründen ist der letzte entschieden hinfällig. Denn wenn es nicht unwahrscheinlich ist, dass Deianeira nach dem Gesange von vier Strophen wiedererscheint, so kann es auch die Illusion nicht stören, wenn sie bereits nach drei Strophen von neuem auftritt.

Die beiden ersten Gründe aber lassen sich hören und sind auch von Anderen, wie von Nauck, Bergk, Dindorf, Bernhardy geltend gemacht worden. Zunächst liegt von 525 ab entschieden eine Verderbnis vor. Die Worte *ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἷα φράζω* passen weder in den Zusammenhang noch zum Charakter der Jungfrauen. In der Elektra konnte der Chor wohl sagen: *ἀλλ' οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐδῶ μάτηρ ὡςεί τις πιστά,*

1) Das entging auch dem Scholiasten nicht. Er schreibt: *εἰκότως ὁ Χορὸς τοιαύτην ἀρχὴν πεποίηται· πέπαυται γὰρ ὁ λόγος περὶ τοῦ ἔρωτος.*

2) Indess knüpft sich hieran, wie wir später sehen werden, noch ein Bedenken.

denn dort sprechen ältere Freundinnen zur jüngeren, hier aber sprechen Mädchen zu einer verheiratheten Frau, und da ist eine solche Bemerkung unmöglich. Die Hartungsche Conjectur ἐγὼ δὲ τὰ τέρματ' οἷα φράζω hat Nauck schon aus sprachlichen Gründen für unzulässig erklärt; ich meine, sie muss auch darum verworfen werden, weil der Chor schon zweimal in diesem Liede ganz ähnliche Formeln gebraucht hat, 449 und 500, „das übergehe ich" und „davon will ich nicht reden"; er kann nicht noch einmal sagen „ich fasse mich kurz, ich erzähle nur die Hauptpunkte." Allerdings stützt sich jener Vorschlag auf ein Scholion: ἐγὼ παρεῖσα τὰ πολλά, τὰ τέλη λέγω τῶν πραγμάτων. Aber dies Zeugnis ist doch von geringem Werthe. Denn gesetzt auch, der Scholiast habe eine solche Lesart noch vor sich gehabt, so ist sie deshalb so wenig die echte wie die andere erweislich unhaltbare ἐγὼ δὲ μάτηρ κτλ., für die gleichfalls ein Scholion spricht: ἐγώ, φησιν, ἐνδιαθέτως ὡσεὶ μήτηρ λέγω. Ueberdiess hat Hermann ohne Zweifel recht gesehen, dass jenes Scholion nicht hierher, sondern zu Vs. 500 gehört. — Weitere Schwierigkeiten bietet dann der Text noch bei ἀμμένει 528 und bei ὥσπερ 530, worüber Nauck das Nöthige bemerkt hat.

Der Schluss, der aus dem allen zu ziehen ist, dass die Verderbnis an dieser Stelle tiefer liegt, wird auch durch die andere Erwägung gestützt, dass sich keinerlei Hinweis auf des Herakles Liebe zur Iole findet. Es ist wahr, diese Liebe ist die unmittelbare Veranlassung des Liedes, und insofern ist der Preisgesang auf die Liebe motivirt; aber es ist doch sehr auffallend oder vielmehr unbegreiflich, dass auf diejenige That des Eros, die unmittelbar vorher im Drama eine Rolle spielt, gar nicht eingegangen und dafür ein früherer Sieg von ihm verherrlicht wird. Nauck meint, von der gegenwärtigen Bewältigung durch die Liebe zu Iole wende der Chor seinen Blick ab zu dem Kampf, den Herakles einst um die bestanden habe, welcher er jetzt untreu geworden sei. So trete das Sonst und Jetzt in lebhaften Contrast. Allein gerade den Contrast vermisst man, das zweite und gegenwärtig wichtigere Glied wird ausgelassen, „es fehlt der Uebergang von der vergangenen auf die gegenwärtige Situation, da sonst die

Zwischengesänge bei Sophokles nie ohne solchen Bezug auf den dramatischen Moment sind," und so darf man unbedenklich eine grössere Lücke statuiren.

Nach der Analogie früherer Stasima gebe ich die Str. dem einen, die Antistr. dem andern Halbchore, die Epodos aber dem Gesammtchor. Und für diese Vertheilung spricht noch einiges besondere. Denn wie verhalten sich Str. und Antistr. zu einander? Wie Frage und Antwort. In der Str. heisst es: Die Liebe bezwingt Götter und Menschen. Von den Göttern schweige ich. Aber welche Männer haben um dieses Weib geworben? Antwort in der Antistr.: Herakles und Acheloos, und die haben heftig gerungen, Kypris aber waltete des Kampfes.

Es ist ja nicht ungewöhnlich, dass Einer, um seine Rede lebendiger zu machen und tieferen Eindruck bei Hörern und Lesern hervorzubringen, sich selbst eine Frage stellt und sie selber beantwortet. Aber wie viel natürlicher und wirksamer wird der Vorgang, wenn wir die beiden ein Ganzes ausmachenden Theile unter die beiden ein Ganzes ausmachenden Halbchöre vertheilen.

Die Epodos, die jetzt vorliegt, ist dem Gesammtchor zu überweisen. Es fordert das die Rücksicht auf die Symmetrie, und von Seiten des Inhalts spricht nichts dagegen.

Der Vortrag des Liedes bestand in Gesang, Tanz und lebhafter Mimik. Das bezeugen Inhalt und Form gleichmässig. Das daktylo-trochäische Mass der beiden ersten Strophen und das logaödisch-iambische der letzten sind echte Tanzrhythmen. S. Christ 595, 597 und Westphal 691 ff. 704 ff.

Drittes Epeisodion.

531—632.

Deianeira tritt aus dem Palaste und theilt ihren Freundinnen (φίλαι) mit, welchen Entschluss sie jetzt gefasst hat. Um den Herakles dauernd an ihre Person zu fesseln, will sie ihm ein neues Gewand schicken, das sie mit dem Blute des Nessos bestrichen. Doch gibt sie zuletzt zu verstehen, dass ihr das Mittel nicht ganz unbedenklich vorkomme.

Daher billigt die Chorführerin ihren Entschluss nur unter Vorbehalt. Sie sagt 588—89: wenn Vertrauen bei der That ist, so scheinst du uns wohl berathen zu sein. Auf den Einwurf der Deianeira, Vertrauen habe sie nur in so weit, als sie vermuthe, erfahren habe sie noch nichts, fährt die Chorführerin 592—93 fort: So mache den Versuch, sonst erlangst du kein Wissen. *ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν, ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς ἔχειν, ἔχοις ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένη.*

Was meint der Koryphaios damit? Fordert er, wie man gewöhnlich annimmt, die Deianeira dazu auf, die Wirkung des Giftes an Herakles zu erproben? Aber dann hätte ja der Chor die Deianeira nicht bloss in ihrem Wahne bestärkt, sondern sogar zur verhängnissvollen Unthat aufgemuntert, und dann hätte Klein Gesch. d. Dr. I. 365: Recht, von ihm als einem unvergleichlichen Täuschungs-Beirath zu sprechen und die Sophokleische Tragik tief unter die des Aischylos zu stellen.

Allein die Worte sind anders zu deuten, wie Nauck z. d. St. und Einl. S. 17 gesehen hat. Der Chor verlangt, sie soll sich erst von der Probehaltigkeit des Mittels überzeugen, ehe sie handelt, und so fasst auch ein Scholiast die Stelle: *δεῖ σε δρῶσαν ἔχειν τὴν πίστιν, καὶ μὴ μόνον δοκεῖν ἐπίστασθαι· οὕτω γὰρ ἕξεις τὴν γνῶσιν, ἕως οὐ πεπείρασαι.* Auf diese Weise erklärt sich auch der Bedingungssatz in der ersten Bemerkung des Koryphaios: *ἀλλ' εἴ τις ἐστι πίστις ἐν τοῖς δρωμένοις.* Man könnte nur fragen, warum folgt denn Deianeira nicht dem Rathe? daran wird sie durch die Ankunft des Lichas gehindert; es ist jetzt keine Zeit mehr die gewünschte Probe anzustellen. Darum sagt sie: Wir werden die Wirkung des Giftes am Herakles beobachten, denn das ist offenbar der Sinn ihrer Worte: *ἀλλ' αὐτίκ' εἰσόμεσθα*, wie auch der Scholiast bereits gefunden hat: *γνωσόμεθα, φησί, τὴν δύναμιν τοῦ σκευάσματος· βλέπω γὰρ τὸν Λίχαν πλησίον πορευόμενον, ὃς ἀποκομίσει τὸν πέπλον τῷ Ἡρακλεῖ· καὶ ἔσται ἡμῖν διὰ τούτου πεῖρα.* —

Deianeira übergibt nun das Gewand, das in ein Kästchen gelegt ist, dem Lichas, und während dieser links vom Publikum abgeht, tritt Deianeira durch die Mittelthür in den Palast ein.

Zweites Stasimon.

633—662.

Das Lied hat einen heiteren Charakter. Der Chor ist aus seiner noch 588 ff. beobachteten Reserve herausgetreten und gibt sich ganz der Freude über die bevorstehende Ankunft des Herakles hin. Dieser Umschwung in seiner Stimmung muss auf die treue Freundschaft zur Deianeira zurückgeführt werden. Der Chor denkt und fühlt wie sie.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass dies Freudenlied zu denen gehört, welche Sophokles um des Contrastes willen kurz vor der Katastrophe anbringt. Vgl. zu Ai. 693.

Gesang und Tanz verlangen die freudig gehobene lyrische Stimmung und der Charakter der Metra. Das erste Strophenpaar ist ein logaödisches, das zweite ein iambisch-logaödisches. Auf die Begleitung musikalischer Instrumente und speciell der Flöte darf man aus V. 640 ff. schliessen. Der Chor verkündet den Bewohnern des Landes, bald werde die schönklingende Flöte zu ihnen zurückkehren, die nicht ungefügen Klang töne, sondern einen Klang, der zur Lyra passe, die Nachricht aber, die das Land in jenen Jubel versetzen wird, die kennt er schon, er nimmt also auch Gesang und Tanz zum Flötenspiel vorweg.

Der Vertheilung unter Halbchöre scheint hier ein grosses Hindernis entgegenzustehen. In Str. α′ ist kein abgerundeter, für sich bestehender Gedankencomplex enthalten. Es werden nur die Völker ringsum angerufen, das aber, was ihnen gesagt werden soll, folgt erst in der Antistr. α′. Das spricht, sollte man meinen, für die untrennbare Einheit beider Strophen und für Vortrag durch den Gesammtchor, und ich finde es darum begreiflich, wenn einer an diesem hier festhält. Doch auch für Halbchöre lässt sich einiges sagen. Der feierliche, mit so sichtlichem Behagen in die Länge gezogene Anruf lässt Niemanden, am allerwenigsten den anderen Halbchor über das im Zweifel, was den Angerufenen gesagt werden soll, und so hat es nichts Unwahrscheinliches, wenn der zweite fortfährt: bald werdet ihr die Freude haben den Herakles heimkehren zu sehen.

Im Anschluss an diesen Gedanken führt ἡμιχ. *A* in Str. β′ weiter aus, wie Herakles so lange in der Ferne geweilt habe, wie Deiäneira so schwer leiden musste, wie nun aber aller Jammer beendet sei.

Die letzte Wendung, (*νῦν δ᾽ Ἄρης οἰστρηθεὶς ἐξέλυσ᾽* | *ἐπίπονον ἁμέραν*) nimmt ἡμιχ. *B* in Form eines Wunsches wieder auf. Wenn er doch nur erst da wäre, *ἀφίκοιτ᾽ ἀφίκοιτο.* Die Anadiplosis verräth, so viel ich sehe, ein Gefühl banger Furcht, und zu dieser Annahme berechtigt mich auch der Wunsch am Ende der Strophe, Herakles möge durch das zauberbestrichene Gewand der Deianeira für immer gewonnen werden.

In diesen letzten Worten ist übrigens das enthalten, was beim vorigen Stasimon vermisst wurde, die genaue Beziehung auf die augenblickliche Lage der Dinge im Stücke.

Viertes Epeisodion.

663 — 820.

Deianeira tritt aus dem Hause und ruft den Weibern zu, sie fürchte, zu weit gegangen zu sein.

Der Chor fragt 665, was es denn gebe? Sie antwortet, sie habe Angst, sie möchte als Uebelthäterin erscheinen.

Der Chor 668: Doch nicht deshalb, weil du dem Herakles das Gewand geschickt hast?

Deianeira: Gerade deshalb; so dass ich Niemandem zureden möchte, ein Werk, dessen Folgen man nicht kennt, anzugreifen. (Hiermit macht sie dem Chore einen leisen Vorwurf ihr nicht geradezu oder doch nicht stärker abgerathen zu haben. S. Nauck z. d. St.)

Der Chor bittet sie 671 zu sagen, was sie denn fürchten mache.

Sie erzählt, was das Gift für verheerende Wirkungen an einer Wollflocke gezeigt habe, und wie sie darum fürchte, es möchte den Herakles tödten. Dann aber werde sie ihn nicht überleben.

Hierzu bemerkt der Chor 723—24: Schlimmes setzt ja nothwendig in Furcht, über die Hoffnung aber soll man vor dem Ausgang nicht aburtheilen.

Als dieser Trost nicht verfangen will, da sie meint, es gebe bei diesem schlimmen Werke keine Hoffnung mehr, die Muth einflösse, sucht sie der Chor 727 — 28 damit zu besänftigen, dass er ausführt, gegen den, der ohne Absicht frevle, sei der Zorn mild, und einen solchen, d. h. Verzeihung, werde sie (bei Herakles) erlangen.

Deianeira: So spricht nur der, der zu Hause nichts von Harm hat.

Chor 731 — 33: Du thust gut, die weitere Rede zurückzuhalten, du müsstest sie denn auch deinen Sohn hören lassen wollen. Denn er ist da, der jüngst auszog den Vater zu suchen.[1])

Hyllos tritt neben der linken Periakte auf und berichtet das entsetzliche Geschick des Herakles. Zuletzt verwünscht er seine Mutter. Da entfernt sich diese durch die Mittelthür. Als der Chor das sieht, ruft er ihr 813 — 814 nach: was entfernst du dich schweigend? Weisst du nicht, dass du dem Ankläger durch Schweigen zustimmst?

Hyllos dagegen meint, man solle sie nur ziehen lassen, und es möge sie ein Geschick treffen, wie sie es dem Vater bereitet habe. — Darauf geht auch er in das Haus hinein, um dem Vater ein Lager zu bereiten. (S. Nauck.)

Den allgemeinen Ausdruck „Chor," den ich im obigen angewandt habe, gilt es nun durch die speciellen und allein richtigen Ausdrücke zu ersetzen. Siebenmal ergreift der Chor in diesem Epeisodion das Wort, und von diesen 7 Aeusserungen bilden 2 mal je 3 eine Gruppe, während die 7 te für sich steht. Die Vermuthung, die sich schon hieraus ergibt, dass nämlich sowohl die ersten wie die zweiten 3 dem Chorführer und den beiden Parastaten zu geben sind, und dass das 7 te Kolon der Koryphaios allein hat, wird durch eine nähere Betrachtung bestätigt.

---

1) A. Schöll hat die Echtheit dieser Verse in Zweifel gezogen, weil der Chor bei Absendung des Hyllos nicht zugegen gewesen sei. Allein Nauck bemerkt zu 733 mit Recht, dass der Chor eben so gut von dieser Absendung wissen kann, ohne dass die Quelle dieser Kenntnis angegeben wird, wie er 103 ff. von der Angst und Noth der Deianeira weiss, noch bevor ihm diese Mittheilungen gemacht hat.

Sowohl in der ersten wie in der zweiten Gruppe sind die Aeusserungen bis zu dem Grade von einander unabhängig, dass sie nicht denselben Sprecher verlangen. Sodann ist die Spannung, welche Deianeira bei ihrem Erscheinen hervorruft, ganz danach angethan den Chor zu einer mehrstimmigen Theilnahme zu veranlassen. Endlich folgen sich allemal je 3 Kommata sehr schnell und dieselben stehen in einem eurhythmischen Verhältnis. Das erste Mal hat jeder der Führer einen Vers (1 : 1 : 1), und da in den beiden ersten Versen nur gefragt wird, was es gebe, während der dritte das wichtigste enthält, die Aufforderung zur Erzählung, so hat man diesen (671) dem Koryphaios zu überlassen.

Das zweite Mal ist das Verhältnis dies: 2 : 2 : 3. Davon gleichen sich die zwei ersten Kommata wie der Verszahl so dem Inhalte nach. Je zwei Verse enthalten je einen tröstlichen Zuspruch. Es kann gar nicht zweifelhaft sein, dass hier nur an die Parastaten zu denken ist. Das dritte Komma hat einen Vers mehr und einen ganz anderen Inhalt, es meldet die Ankunft des Hyllos. Das alles spricht, wie bekannt, für den Koryphaios.

Die letzte selbständige Bemerkung 813—14 ist natürlich gleichfalls dem Koryphaios zu überweisen.

Zur klareren Uebersicht diene folgendes Schema:

παρ. ά 665 ∽ παρ. β́ 668
κορυφ. 671

παρ. ά 723—24 ∽ παρ. β́ 727—28
κορυφ. 731—33

κορυφ. 813—14.

Drittes Stasimon.

821—862.

Im Anschluss an die Nachricht von den entsetzlichen Leiden des Herakles bemerkt der Chor, das alte Orakel, dass Herakles nach 12 Jahren sterben würde, gehe in Erfüllung. Deianeira bereue ihre That und es flössen reichliche Thränen.

So schliesst sich der Chor allerdings an ein vorliegendes dramatisches Moment an, ein anderes aber von nicht minderer Wichtigkeit übersieht er. Er ahnt in Betreff der Deianeira nichts Schlimmes, und doch hatte sie deutlich genug gesagt, was sie thun wolle, wenn sie Unglück angestiftet habe. Er zeigt also damit wieder grosse Vergesslichkeit. S. Nauck S. 19.

Das zweite Stasimon athmet Lust und Freude, das dritte gibt der Trauer Ausdruck. Aber Tanz ist auch hierbei nicht ausgeschlossen; denn die Metra sind dieselben wie im vorigen heiteren Liede, sie folgen nur in umgekehrter Ordnung. An erster Stelle stehen die iambisch-logaödischen (Westphal 843),[1]) und an zweiter die logaödischen Strophen. Auf alle Fälle aber hat die Orchesis hier einen anderen Charakter gehabt als dort.

Die Vertheilung der einzelnen Strophen an Halbchöre stützt sich hier wieder auf besondere Gründe.

Str. α′ ist ein Ganzes für sich. Seht, heisst es darin, das alte Orakel geht in Erfüllung, das ihm nach Ablauf von 12 Jahren Erlösung von seinen Mühen verhiess. Denn wenn er erst nicht mehr das Licht der Sonne schaut, wie könnte er dann noch Sclavendienste verrichten?

Diese Ansicht des *ἡμιχ. A* bestätigt *ἡμιχ. B*, indem er ausführt: (Allerdings muss er sterben), denn das Blut des Nessos und das Gift der Hydra tödten ihn sicher.

Ich gebe auch hier wieder zu, dass derselbe Gesammtchor beide Strophen singen könnte, aber die Darstellung gewinnt unleugbar an Interesse und Leben, wenn die eine Hälfte des Chors eine Ansicht aufstellt und die andere sie bekräftigend ausführt.

Dazu kommt ein weiteres Moment von grosser Wichtigkeit. Im Beginn der Strophe steht ein Anruf an die Jungfrauen: *ἴδ' οἷον, ὦ παῖδες, προσέμιξεν ἄφαρ | τοὔπος κτλ.* In den Scholien wird dazu bemerkt: *ὁ χορὸς πρὸς ἀλλήλας διαλέγεται*, und *ὁρᾶτε, ὦ φίλαι.* Dindorf stimmt dieser Auffassung zu, er schreibt: Chorus se ipsum compellat, ut saepe

1) Christ erklärt sie S. 577 u. 595 für Daktylo-Trochäen.

fit; velut supra v. 210. Heimsoeth entledigt sich solcher unbequemen Stellen auf folgende Weise (S. 45): „In lebhafter Situation stellt sich gern die zweite Person Plural ein, womit sich nun der Chor gegenseitig, jeder die anderen, anruft.“ Aehnlich drückt sich Nauck aus: „Die Aufforderung des Chors an seine Mitglieder wie 210 ff.“ Allein wie diese Deutung von 210 als falsch erwiesen ist (s. oben S. 194) so ist es sehr leicht auch die von 821 zu widerlegen.

„Sehet, ihr Jungfrauen,“ können vernünftigerweise nur die rufen, die diese Jungfrauen nicht selbst sind, sondern sie neben sich sehen und auf etwas aufmerksam machen wollen. [1]) Es kommt wohl vor, dass ein einzelner im Selbstgespräch sich anruft und sich etwas sagt, ja eine derartige Wendung kann unter Umständen sehr wirksam sein, aber es ist absurd anzunehmen, dass eine Mehrzahl von Leuten in zweiter Person sich anruft um etwas zu melden. (S. Bamberger opusc. S. 13).

Es beweist also der Vocativus ὦ παῖδες deutlich, dass zwei Parteien angenommen werden müssen, eine redende und eine angeredete, und dass dies die Halbchöre sind, liegt auf der Hand. Somit ist auch das Eingreifen des zweiten Halbchors in der Antistr. besonders motivirt.

Sollte Jemand aus dem Singular ἴδε auf den Chor als die angeredete Menge schliessen wollen, so ist dagegen einzuwenden, dass eben kein Singular (χορός) sondern ein Plural (παῖδες) angerufen wird, und dass ἴδε so gut zum Plural tritt wie ἄγε und φέρε bei Homer, und bei den Lateinern age, adde u. a. m. (S. Nauck zu 821). [2])

Auch Str. und Antistr. β′ lassen sich mit Leichtigkeit den beiden Halbchören zutheilen.

ἡμιχ. *A* befasst sich in Str. β′ mit der Deianeira. Die Aermste! Das Orakel hat sie nicht verstanden, und über ihr Thun weint sie jetzt bitterlich.

---

1) So fällt auch die „absonderliche Wortfassung“ fort, an welcher A. Schöll zu 821 Anstoss nimmt.

2) Was ich in dieser Beziehung in meiner Schrift „Vortrag d. chor. P. b. Ar.“ S. 120—124 ff. gegen Arnoldt ausgeführt habe, erkläre ich selbst für nicht mehr stichhaltig.

ἡμιχ. B nimmt in der Antistr. *β'* den letzten Theil des vorigen Gedankens wieder auf, erweitert und begründet ihn. Ja, die Quelle der Thränen hat sich geöffnet. Denn ein Leid hat ihn gepackt so schlimm, wie ihm die Feinde keins zugefügt. Wehe du Speer, der du Oichalia erobert und das Mädchen hierhergeführt.[1] Sie aber, die Vermittlerin des Götterwillens, Kypris, ist die Anstifterin all dieses Unheils.

Die Angemessenheit der Vertheilung an Halbchöre würde noch augenscheinlicher sein, wenn die gewöhnliche, von fast allen Auslegern gut geheissene Deutung der Worte *ἔρρωγεν παγὰ δακρύων* die richtige wäre; dann würde in der Str. von der Deianeira, in der Antistr. vom Chor die Rede sein, beide Strophen würden also in einer Art von Gegensatz zu einander stehen und sich demnach im Munde verschiedener Sänger recht gut ausnehmen.

Die Scholien enthalten folgende Erklärung: *ἀντὶ τοῦ πάρεστιν ἡμῖν δακρύειν, ὡς ἀπό πηγῆς κρουνηδόν· ἐκτέταται γὰρ τὸ κακὸν καὶ πανταχοῦ διαβήσεται ἡ κατὰ τὸν Ἡρακλῆ συμφορά.*

Hermann bemerkt dazu: recte haec scholiastes de chori lacrimis accipit. Dindorf und Wunder sind derselben Ansicht. Nauck erklärt: der Chor muss ebenso weinen wie Deianeira, und Donner übersetzt: Hell strömt mir die Zähre. Nur A. Schöll gibt in genauerem Anschluss an den Text die Worte so wieder: Nun stillt nichts der Thränen Erguss. Damit hat er das Rechte getroffen. Der Chor, resp. *ἡμιχ. B.* sagt nicht, dass er weine wie Deianeira. Dann müsste er nothwendigerweise ein *καὶ ἡμῖν* oder so etwas brauchen, um sich von jener zu unterscheiden. Da er das nicht thut, besagen die Worte *ἔρρωγεν παγὰ δακρύων* nur so viel als: jetzt wird viel geweint, jetzt ist es Zeit Thränen zu vergiessen. Dabei hat er die Deianeira, sich selber und alle Bewohner des Landes im Sinne, nicht aber sich allein im Gegensatze zur Deianeira.

Die Deutung der Neueren also ist falsch. Die des Scholiasten nicht auch? Nein. Man sehe sich seine Worte

---

1) Damit geht der Chor auf den Uranfang des Leides zurück wie Elektr. 504 ff. S. Nauck zu Trach. 856.

genauer an. Allerdings sagt er *ἡμῖν*, aber nicht *καὶ ἡμῖν*, er versteht also sich und die Anderen darunter, und dann sagt er *πάρεστιν . . δακρύειν*, und nicht *ἐδακρύσαμεν*, und endlich liegt in dem Zusatz *διαβήσεται πανταχοῦ ἡ κατὰ Ἡρακλῆ συμφορά* deutlich ausgesprochen, dass sich das Leid der Gesammtheit mittheilen wird. Denn man muss sich hüten diese Erklärung des Scholiasten auf die Worte des Textes *κέχυται νόσος* zu beziehen. Das geht schon um des futuri willen nicht. Hermann, der so verfuhr, hatte von seinem Standpunkte aus ganz Recht zu schreiben: mira sunt, quae in scholiis leguntur. Fasst man aber die Worte, wie ich es gethan habe, so sind sie durchaus nicht befremdlich.

Fünftes Epeisodion.

863 — 946.

Erster Kommos.[1])

863 — 895.

Unmittelbar nach Beendigung des Chorgesanges muss ein Schrei der Amme vom Hause her gehört worden sein, etwa die Worte *ἰώ μοί .μοι*, wie Elektr. 74 und Ai. 974 Von den Neueren hat, wenn ich nicht irre, zuerst Meineke darauf hingewiesen, aber auch der Scholiast hat bereits einen ähnlichen Gedanken gehabt: *ὁ Χορὸς τῆς τροφοῦ ἀκούων θρηνούσης κτλ.* Darauf sagt der Chor 863 — 870:

Täusche ich mich, oder habe ich eben ein Wehegeschrei gehört?

Es hallt nicht undeutlich, sondern schrecklich leidvoll, und das Haus birgt ein neues Unglück.

Siehe da, wie die Alte traurig herankommt, um uns etwas zu sagen.

---

1) Die Meisten lassen den Kommos erst später beginnen, H. Schmidt bei 878, Nauck bei 879 u. s. w. Dazu sind sie offenbar durch das lyrische Metrum bestimmt worden. Aber zu Kommoi gehören bisweilen dialogisch gehaltene Partien, (S. S. 179) und was an dieser Stelle schwer ins Gewicht fällt und dem ganzen Abschnitt von 863 an den Namen Kommos vindicirt, das ist einmal die Einheit der 15 agirenden Choreuten, und zweitens der Umstand, dass gleich in der ersten Zeile ein threnetischer Ton angeschlagen wird.

Bei Vs. 870 ist die Wärterin aus dem Hause getreten, sie nähert sich dem Chore und ruft 871—72: Ihr Jungfrauen, was hat uns doch das Geschenk an Herakles für grosses Leid gebracht.

873 Chor: Was meinst du da für einen neuen Vorfall, Mütterchen?

874—75 Amme: Deianeira ist den letzten Weg gegangen.

876 Chor: Sie ist doch noch nicht gestorben?

Amme: Du hast es gehört.

877 Chor: Todt ist die Aermste?

Amme: Du hörst es zum zweiten Male.

878 Chor: O die Unselige! Und auf welche Weise starb sie, sprich?

879 Amme: Es ist ein schrecklicher Mord vollzogen.

879—80 Chor: Sage, welche Todesart erlitt sie?

881 Amme: Sie hat sich selbst getödtet.

881—87 Chor: Welcher Wuthausbruch oder welche Verirrung des Sinnes raffte sie hin mit der Schärfe der Unglückswaffe? Wie hat sie, die eine, Tod zu Tod ausgesonnen und vollbracht?

887 Amme: Mit des grausigen Stahles Schärfe.

888 Chor: Und du Beklagenswerthe hast den Frevel mit angesehen?

889 Amme: Ja, denn ich stand sehr nahe dabei.

890 Chor: Und welches war er? (der Frevel, s. Nauck), Wie ging er vor sich? Sage es mir.

891 Amme: Sie selbst hat sich mit eigenen Händen das gethan.

892 Chor: Was sagst du?

Amme: Die Wahrheit.

893—95. Chor: So hat das jüngst hierher geführte Mädchen dem Hause schweren Fluch gebracht.[1])

---

1) Im Vergleich zu andern Kommoi ist der vorliegende ärmlich zu nennen. Die Aeusserungen der Choreuten sind zum Theil recht flach, und die häufige Wiederholung wird lästig. Vgl. auch Bernhardy Gr. Litt. 2, 1, 343.

In Betreff der Metra ist folgendes zu bemerken. Von 863—879 stehen iambische Trimeter, mit Ausnahme von 865 *τί φημι* und 868 *ξύνες δέ*. Dindorf bemerkt zu 865 ganz richtig, extra versum positum est ut Oed. R. 1471 u. 1475. Die Fälle, wo bei Sophokles Ausrufe oder Fragen (zunächst abgesehen von melischen Stellen) ausserhalb des Verses stehen, hat Wolff zu Oed. R. 1468 gesammelt, und zu 1471 rechnet derselbe Gelehrte die vorliegenden Ausrufe zu denen, die zwischen melische Trimeter gestellt sind. Doch dass hier keine melischen Trimeter vorliegen, werden wir später sehen.

In 879 ist der Anapaest im 2. Fusse, (*σχετλιώτατα πρός γε*) fehlerhaft. Hermann schreibt: *σχετλίως τὰ πρός* — Heimsoeth: *δεινότατα πρός γε.* [1]) H. Schmidt stellt *πρὸς* und *γε* um. Viel weiter geht Gleditsch. Er versetzt das *σχετλιώτατα* aus 879, wo er es anstössig findet, nach 885, substituirt dafür *κακῶς*, streicht *ξυντρέχει* (was übrigens schon Andere vor ihm gethan hatten), zieht *γύναι* noch zum vorhergehenden Verse und erhält auf diese Weise statt eines iambischen Trimeters und eines Dochmius (oder einer synk. iamb. Trip.) einen einzigen Trimeter:

ΤΡ. κακῶς γ' ἔπραξεν. ΧΟ. εἰπὲ τῷ μόρῳ, γύναι.

Diese Veränderungen haben insofern etwas Bestechendes, als dadurch der vereinzelte, ausserhalb der folgenden Strophen stehende Dochmius in Wegfall kommt, sie sind aber doch zu gewaltsam, um gutgeheissen zu werden. Der Vorschlag von Hermann scheint mir immer noch der annehmbarste.

Von 881—895 liegen zwei deutlich geschiedene Strophen vor, wie Gleditsch nachgewiesen hat, und zwar von 881—87 eine iambisch-logaödische, und von 888--895 eine iambische.

Nun zum Vortrag und zur Scenerie. Ganz vortrefflich hat bereits Hermann darüber gehandelt. Er schreibt zu

---

1) Dindorf muss gar nicht sehen, worauf es ankommt, sonst würde er nicht poet. sc. ed. V schreiben: non apparet cur versum ab anapaesto incipere maluerit quam ab dactylo, quem Heimsoethii praebet coniectura *δεινότατα*.

865: Vulgo v. 863—870 choro tribuuntur. Quae ego inter tres primas chori virgines distribui. Brunckius duobus hemichoriis dederat v. 863—865. 866. 867. 868—870. Sed facile intelligi potest, totam hanc scenam, quae quadam antistrophica proportione descripta est, ita factam esse, ut singulae deinceps choricae virgines suas partes habeant: quod apprime quadrat in hanc trepidationem, in quam nece Deianirae coniciuntur. Ac sponte se offerunt quindecim personarum dicta. Ea ergo numeris virginum discernenda putavi. Antistrophica litteris in margine indicavi. Atque observare licet, augescente animi metu perturbari iustas personarum vices. Stetisse autem chorum *κατὰ ζυγά*, facile animadvertet attentus lector.

Seine Vertheilung aber ist diese:

ΧΟΡΟΥ	ἡ α′	863—64.	
-	ἡ β′	865—67.	α′.
-	ἡ γ′	868—70.	α′.
-	ἡ δ′	873.	
-	ἡ ε′	876.	β′.
-	ἡ ϛ′	877.	β′.
-	ἡ ζ′	878.	
-	ἡ η′	879—80.	γ′ = 884 γ′.
-	ἡ ϑ′	881—83.	
-	ἡ ι′	884—86 (πῶς κτλ.)	
-	ἡ ια′	888.	
-	ἡ ιβ′	890 bis πῶς.	(889 δ′ = 891 δ′).
-	ἡ ιγ′	890 Rest.	
-	ἡ ιδ′	892.	
-	ἡ ιε′	893—95.	

Die Richtigkeit der Hermann'schen Auffassung im grossen und ganzen kann gar nicht bezweifelt werden,[1]) und wenn ich noch einen Augenblick bei ihr verweile, so geschieht es nicht, um sie zu beweisen, sondern um sie im einzelnen näher zu erläutern, an einigen Stellen auch zu modificiren.

---

1) Auch Bamberger (opusc. p. 2) und Rossbach (d. Eum. antichor. comm.) zählen diese Stelle zu den wenigen (?) sicheren Beispielen bei Sophokles, wo der ganze Chor beschäftigt werde.

Die Verse 863—70 können unmöglich von ein- und derselben Choreutin vorgetragen sein. Denn sie enthalten eine Frage, die Antwort darauf, und einen Hinweis auf das Erscheinen der Wärterin. Die Scholien sind wieder mit der alten, nichtssagenden Erklärung bei der Hand: *ἀλλήλαις παρακελεύονται αἱ ἀπὸ τοῦ Χοροῦ.* In den Handschriften sind die Verse dem Chore zugetheilt. Brunck setzte Halbchöre an, und ihm sind fast alle neueren Herausgeber (wie Dindorf, Nauck u. A.) gefolgt. Aber einmal ist es nicht Sache der Halbchöre, Personen anzumelden, sodann recitiren diese so wenig dialogische Verse wie der Gesammtchor, drittens wäre ein dreimaliges Sprechen zweier Halbchöre ganz unsymmetrisch. Man muss mit Hermann drei Choreuten einführen, da sich nach Inhalt und Form deutlich drei Abschnitte sondern. Nur in Betreff des *τὶ φημί* hat sich Hermann geirrt. Er zieht es zur zweiten Aeusserung, gibt es also demselben, welcher *ἠχεῖ τις κτλ.* spricht. Aber das geht nicht. Das *τί* in *τὶ φημί* bedeutet, wie er selbst bemerkt, so viel als ecquid, es ist also das *τὶ φημί* gleich dem *λέγω τι* oder unserem treff' ichs? (S. Nauck). Diese Ungewissheit aber würde dem schlecht anstehen, der mit so bestimmten Worten erklärt *ἠχεῖ τις οὐκ ἄσημον κτλ.*, dagegen passt sie trefflich zu der zweifelnden Frage des ersten Choreuten: *πότερον ἐγὼ μάταιος κτλ.* So folgt auch Oid. Tyr. 1475 auf die Frage des Oidipus *λέγω τι;* die Antwort des Kreon: *λέγεις.*

Gehört aber *τὶ φημί* noch zum ersten Absatz, so kann von der Responsion, die Hermann zwischen dem zweiten und dritten annahm, nicht mehr die Rede sein. Sie war aber auch noch aus einem anderen Grunde unwahrscheinlich. Der dritte Absatz 868—70 enthält einen Befehl an den Chor Acht zu geben und einen Hinweis auf die Ankunft eines Schauspielers. Beides sind Obliegenheiten des Koryphaios, es ist also dieser hier anzusetzen. Damit ist zugleich gesagt, wer die beiden anderen sind, die mit ihm eine Gruppe von drei Choreuten, d. h. ein *ζυγόν* bilden, die beiden Parastaten. Es kann aber das Komma eines der letzteren nicht dem des Koryphaios entsprechen, das wäre wider alle Ordnung; nur die beiden Halbchorführer durften respondirende

Theile haben. Es spricht also auch dies dafür, dass das τὶ φημί vom zweiten Abschnitt loszutrennen ist, damit derselbe nicht dem dritten gleicht. So ist die Reihenfolge der Sprecher diese:

ζυγ. α′: α′ γ′ β′

παρ. α′. κορυφ. παρ. β′.

Hierauf bilden wieder drei chorische Aeusserungen eine besondere Gruppe für sich, und diesmal vor allem der äusseren Gestaltung nach. Einem ganzen Verse folgen zwei gleiche Halbverse (873, 876 ~ 877). Letztere sind den beiden Flügelmännern, ersterer dem Mittelchoreuten des zweiten ζυγόν zu überweisen.

ζυγ. β′: ε′ δ′ ς′.

Von jetzt ab wird die bisher befolgte Regel, dass ein ζυγόν nach dem andern spricht und sich von den übrigen in dieser oder jener Hinsicht unterscheidet, nicht mehr innegehalten, was offenbar in der wachsenden Aufregung des Chors seinen Grund hat. Wenn dem aber auch so ist, wir sind doch berechtigt mit G. Hermann eine Stellung des Chores κατὰ ζυγά anzunehmen.

878 erhält ἡ ζ′, 879 und 880 ἡ η′, 881—83 (bis ξυνεῖλε) ἡ θ′. Diese drei bilden das dritte ζυγόν und sie dürften sich so einander gefolgt sein:

ζυγ. γ′: η′ θ′ ζ′.

Denn das dritte Glied ist von den andern an Länge und an Charakter merklich verschieden. — Es könnte gewagt erscheinen mitten im Verse nach ξυνεῖλε einen Personenwechsel eintreten zu lassen. Allein es treffen hier zwei selbständige Gedanken zusammen, und es kommt also auch an dieser Stelle wie an den andern je ein Gedanke auf je eine Person.

ἡ ι′, welcher die Partie 884—86 zufällt, ist die mittelste Choreutin des vierten ζυγόν, 887 erhält die eine Flügelchoreutin ἡ ια′, während die andere ἡ ιβ′ die Hälfte von 890 übernimmt. Denn auch in diesem Verse gibt es wieder zwei Hälften; in der einen wird gefragt, in der andern zur Rede aufgefordert.

ζυγ. δ': ια' ι' ιβ'.

Der Rest ist nun leicht unterzubringen. Das φέρ' εἰπέ in 890 hat die eine Seitenchoreutin des fünften ζυγόν, das τί φωνεῖς in 892 die andere, die Schlussverse ἔτεκεν ἔτεκεν κτλ. die Choreutin in der Mitte.

ζυγ. ε': ιδ' ιε' ιγ'.

Stellen wir die Resultate zusammen, wobei zu beachten ist, dass nach Lage der Dinge der Chor der Bühne zugewendet steht, so haben sich die fünfzehn Glieder desselben in dieser Reihenfolge einander abgelöst:

θέατρον.

	ιγ'	ιε'	ιδ'
ζυγ. ε'	↓	↓	↓
	ιβ'	ι'	ια'
ζυγ. δ'	↓	↓	↓
	ζ'	θ'	η'
ζυγ. γ'	↓	↓	↓
	ϛ'	δ'	ε'
ζυγ. β'	↓	↓	↓
	β'	γ'	α'
ζυγ. α'	Φ	♀	Φ

σκηνή.

Es ist gewiss nicht zufällig, dass sich in meiner Aufstellung die Einzelnen in der Weise folgen, dass, wenn die Rede von einem ζυγόν auf das andere übergeht, allemal der betreffende Hintermann seinen Vordermann ablöst, d. h. der mittlere den mittleren, der linke den linken, der rechte den rechten. Es ist das eine Regelmässigkeit, wie sie ganz nach dem Geschmacke der Alten war.

In Betreff des Vortrags dieser Verse verweise ich auf die Aeusserung bei G. Hermann, Poet. S. 138: plerumque universa argumenti et orationis conformatio talis est, quae a cantu remotior videatur, ut credibile sit in huiusmodi locis iambos habuisse communem dialectum et fuisse παρὰ κροῦσιν pronunciatos, cum melica metra canerentur, ut in Trachin.

876 ff. Ich theile diese Ansicht; die einfacher gehaltenen iambischen Verse haben Parakataloge, die rein lyrischen dagegen Gesang gehabt.

Fünftes Epeisodion (Fortsetzung).

896—946.

Wenn Vs. 898 echt wäre, so müsste er dem Koryphaios zur Recitation überwiesen werden. Allein G. Hermann hat gezeigt, und ihm stimmen viele neuere Herausgeber bei, dass dieser Vers und der folgende als sinnstörend zu streichen sind, und man wird dann mit Schäfer in 900 *ἐπεὶ γὰρ ἦλθε* zu lesen haben.

Die Wärterin berichtet das Ende der Deianeira. Dieselbe hat sich aus Reue erstochen. Hyllos liegt neben ihr und beklagt es bitter, sie betrübt zu haben. — Als die Wärterin ausgeredet, verlässt sie wieder die Bühne.

A. Schöll bemerkt zu dieser Scene, die er übrigens für sehr verderbt hält, der Chor habe eigentlich die Aufgabe gehabt den Hyllos rechtzeitig von den Motiven seiner Mutter in Kenntnis zu setzen. Nun so viel steht fest, auffallend unthätig ist der Chor in diesem Falle gewesen.

Viertes Stasimon.

947—970.

Das Lied ist ganz am Platze. Der Chor wehklagt über das zwiefache Unglück, über den Tod der Deianeira und über die Leiden des Herakles. Dabei verfährt er so, dass er seine Klagen in vier selbständigen Strophen, von denen sich je zwei entsprechen und den beiden Halbchören zugehören, ausströmen lässt.

In Str. *α'* erklärt *ἡμιχ. A*, es sei schwer zu entscheiden, welches von beiden Uebeln das schlimmere sei.

In Antistr. *α'* stimmt *ἡμιχ. B.* dem bei und gibt gleich den Grund dafür an: Das eine Uebel liegt vor, das andere erwarten wir in Spannung, es ist aber gleich schlimm das Haben und das Erwarten.

In Str. *β'* äussert *ἡμιχ. A* den Wunsch, es möchte ihn ein Sturmwind davontragen, damit er den Zeussohn, der,

wie es heisse, sich dem Hause nähere, nicht so übel zugerichtet sähe.

In Antistr. β' sieht ἡμιχ. *B* bereits den Herakles herantragen und ruft aus: Wehe, das Leid ist nah, da bringen ihn fremde Männer. Sie gehen leise aus Besorgnis für ihn. Er aber, schläft er nur oder ist er schon todt?

Wie der Augenschein lehrt, hat die Vertheilung unter Halbchöre ihre entschiedenen Vorzüge. Die Strophen des zweiten schliessen sich an die des ersten theils zustimmend und begründend, theils weiterführend und verbessernd an. Dazu ist die Vertheilung bequem und ohne allen Anstoss durchzuführen. Nur eine Stelle scheint Bedenken zu erregen. Muss nicht der, welcher im Beginn der Antistr. β' singt: *ἀγχοῦ δ' ἄρα κού μακρὰν προύκλαον*[1]) *κτλ.* die vorhergehende Strophe gesungen haben? Nein, denn ἡμιχ. *B* hatte in Antistr. α' so mit gejammert und geklagt wie ἡμιχ. *A* in seinen beiden Strophen.

Die beiden Strophenpaare, von denen das erste ein iambisches, das zweite ein iambisch-lagaödisches ist, sind gesungen und getanzt worden. Besonders lebhaft scheint die Orchesis im zweiten Strophenpaare gewesen zu sein. Ja die Antistr. β' ist so vielfach gegliedert, und die einzelnen Abschnitte sind von solcher Selbständigkeit, dass man versucht sein könnte, an Einzelchoreuten zu denken, wenn nicht der Bau der entsprechenden Strophe das verböte, in welcher nur ein einziger Gedanke im Zusammenhange entwickelt wird.

Exodos.

971—1278.

Von 971—1003 reichen anapästische Systeme des Hyllos, des alten Führers und des Herakles, daran schliessen sich 1004—1043 *μέλη ἀπὸ σκηνῆς.*[2]) Die drei Personen jammern und klagen; Herakles wünscht sich den Tod.

Da wendet sich der Koryphaios zu den Choreutinnen und spricht 1044—45 tiefbewegt zu ihnen: Ihr Freundinnen,

1) Der Scholiast hat diese Stelle grundfalsch gedeutet. S. Herm.

2) Ueber die Responsion an dieser Stelle s. Gleditsch.

mich schaudert, indem ich das Unglück des Herrn wahrnehme. Wie ist doch dieser Mann so ins Verderben gerathen!

Herakles erzählt hierauf, wie sich das Leid zugetragen, und wie er nach dem, was er für Hellas gethan, ein solches Ende nicht verdient habe. Zuletzt wünscht er, sein Weib möge herankommen, er fühle sich noch stark genug all das Böse, das er von ihr erfahren, zu vergelten.

Man sollte meinen, der Chor habe hier ein Wort der Beschwichtigung und Aufklärung; doch nein, er hält sich nur an die erste Bemerkung des Herakles, er denkt an das Unglück, das dem ganzen Volke bevorsteht. Das arme Hellas, sagt die Chorführerin 1112—13, in welches Leid sehe ich es gestürzt, wenn es diesen Mann verliert!

Von 1114—1258 unterreden sich Vater und Sohn mit einander. Herakles wird über die Absicht der Deianeira aufgeklärt und trifft dann, da er sterben muss, seine letzten Anordnungen. Hyllos soll ihm auf dem Oita einen Scheiterhaufen errichten und die zurückgelassene Jole zum Weibe nehmen.

Den Schluss der Tragödie bilden vier anapästische Systeme. Das erste 1259—63 besteht aus vier anapästischen Dim. und einem Paroim.; das zweite 1264—69 aus sechs anapästischen Dim., wovon aber der letzte wahrscheinlich in einen Paroim. zu verwandeln ist;[1]) das dritte 1270—74 aus zwei Dim., ein. Monom., ein. Dim. und ein. Paroim.; das vierte 1275—78 aus drei Dim. und ein. Paroimiakos.

Die Frage nach den Eigenthümern dieser Systeme ist eine sehr schwierige, da die Ueberlieferung so gut wie ganz ausfällt. Die Neueren haben oft und viel darüber gehandelt, sind aber zu keinem befriedigenden Resultat, zu keiner Uebereinstimmung gekommen. Ich halte es daher für angezeigt von neuem in eine zusammenhängende Untersuchung einzutreten, wobei ich zunächst die Echtheit der ganzen Partie voraussetze.

I. Nur zum ersten System enthalten die Handschriften eine Personenbezeichnung, sie geben es dem Herakles. Dasselbe thun die Scholien: *ἑαυτὸν παραθαρρύνει κτλ.* Und diese

---

1) S. Nauck krit. Anh.

Angaben sind richtig: Inhalt wie Form bestätigen es. Nur Herakles kann seine Seele aufwecken wacker zu sein, nicht in Klagen auszubrechen und das letzte Werk, so schwer es auch sei, doch gern zu vollbringen.

II. Das zweite System hat in den cod. keine Personenbezeichnung. Triklinios war es, der zuerst dies und das dritte System dem Hyllos gab. Turnebus folgte in seiner Ausgabe diesem Beispiele: die meisten der neueren Gelehrten thun es auch: Brunck, Hermann, Dindorf, Bergk, Wunder u. A. Hermann beruft sich für diese Ansicht auf die Scholien. Dort heisse es treffend: *αἴρετ᾽ ὀπαδοί. οὐκ οἰκέτας, ἀλλὰ τοὺς ἀκολουθοῦσιν αὐτῷ ἐξ Εὐβοίας.* Allein in diesen Worten liegt nichts, was auf den Hyllos gedeutet werden könnte. Der Scholiast müsste sich ganz ebenso ausdrücken, wenn er das System für das Eigenthum des Herakles hielte. Das sah bereits Dindorf. Poet. sc. ed. V, er liess also dieses Scholion als unbrauchbar fallen, brachte aber aus einem anderen Scholion den Beweis bei, dass nach der Auffassung des Scholiasten Hyllos und nicht Herakles hier rede. Es ist das Scholion zu 1268: *οἱ φύσαντες: εἰς τὸν Δία ἡ ἀπόστασις τοῦ λόγου. ἐκείνους, φησίν, ἀγνώμονας ἡγεῖσθε, οἵτινες γεννήσαντες αὐτὸν περιορῶσι τοιαῦτα πάσχοντα;* in qua adnotatione, fügt Dindorf treffend hinzu, non *αὐτόν*, sed *ἐμέ* dicendum fuisset, si Herculis hi versus essent. Nauck ist anderer Meinung. Er legt die Verse dem Herakles bei. Wenn man, sagt er, wie es allgemein geschieht, unter *ὀπαδοί* 1264 die Begleiter des Herakles von Euboia her versteht, so folgt mit Nothwendigkeit, dass 1264—69 dem Herakles gebühren.

Ich vermag das nicht einzusehen. Allerdings sind die *ὀπαδοί* die bisherigen Begleiter des Herakles, aber warum soll sie Hyllos nicht mit diesem Namen bezeichnen dürfen? Sie sind ja jetzt auch seine Begleiter auf dem Wege zum Oita. Denn 1193 und 1255 hatte Herakles sie aufgefordert, seinem Sohne bei Ausführung seines Werkes behilflich zu sein.

Schliesslich gibt der Inhalt den Ausschlag. Wie die Worte jetzt da stehen, bedeuten sie nichts anderes als dies: So legt denn Hand an, ihr Begleiter, und gewährt mir völlige Verzeihung für mein Thun, dem Gotte aber rechnet die That

an, der sein Vater ist und heisst und doch solches ruhig geschehen lässt. Wer hat denn die Begleiter zu bitten, ihm sein Thun zu vergeben? Herakles? Der thut ja nichts, das ihn gereuen könnte, oder dessen er sich schämen müsste. Wohl aber Hyllos. Wie lange hat er sich vorher dagegen gesträubt, seinem Vater das Versprechen zu geben ihn verbrennen zu wollen. Es ist und bleibt das eine bedenkliche That. Wenn sie auch der Vater befiehlt, so ist es doch ganz natürlich, wenn der Sohn sich gedrungen fühlt, die Begleiter noch einmal daran zu erinnern, dass ihm das schlimme Werk nicht anzurechnen sei, sondern den Göttern.

Nauck freilich deutet die Stelle anders. Er meint das *μεγάλην θέμενοι συγγνωμοσύνην* sei so viel als *ἱκανὴν μαρτυρίαν παρασχόμενοι*, wie bei Thukyd. 2, 74: *ξυγγνώμονες ἔστε* = *ξυνίστορες ἔστε*, seid Zeugen. Allein diesen Sinn hat jener Ausdruck weder bei Thukydides noch sonst wo. Bei Thukydides bedeutet er, gebt eure Zustimmung, wie deutlich daraus erhellt, dass er in steigerndem Gegensatze zu dem vorausgehenden *ξυνίστορες ἔστε* steht,[1]) für gewöhnlich aber ist *ξυγγνώμονα εἶναι* so viel als zur Verzeihung geneigt sein oder verzeihen. S. Dind. thes. s. v. Und hier wird diese Interpretation durch das Folgende geradezu gefordert. Denn man mag über die Worte *μεγάλην δὲ θεοῖς ἀγνωμοσύνην | εἰδότες ἔργων τῶν πρασσομένων*, die allerdings stark verderbt zu sein scheinen, denken wie man will, so viel ist sicher, es kann nichts anderes darin enthalten sein als die Aufforderung, den Göttern das Gegentheil von dem zu erweisen, was sie ihm thun, und dass er damit nur hat sagen können, sie sollen ihnen die Schuld beimessen, das lehrt der gewichtige Zusatz *οἳ φύσαντες καὶ κληζόμενοι | πατέρες τοιαῦτ᾽ ἐφορῶσιν.*

Gehören aber die Verse dem Hyllos, so ist Naucks Conjectur *χαίρετ᾽* für *αἴρετ᾽* überflüssig. Nauck meint, das *αἴρετ᾽* streite mit der Situation, da Herakles, bevor er noch seine Waffengefährten anrede, von den *οἰκέται* aufgehoben worden sei. Allein davon verlautet nirgend etwas, die Träger mögen

1) S. Classen z. d. St.

nach 1255 an die Bahre herangetreten sein, aufgehoben haben sie dieselbe noch nicht, und es ist ganz passend, wenn Hyllos, der die Führung des Zuges übernimmt, und dessen Anordnungen die Gefährten von nun an Folge zu leisten haben, auch seinerseits befiehlt das Werk zu beginnen.

III. Das dritte System 1270—74 hat gleichfalls Triklinios dem Hyllos zugewiesen, und ihm sind von den Neueren u. A. Hermann, Dindorf (Poet. scen. ed. V) und Wunder gefolgt. Dagegen überweisen es Bergk (ann. crit.), Nauck, A. Schöll u. A. dem Chore. Ich schliesse mich der letzteren Ansicht an. Denn einmal ist die allgemeine Sentenz zu Anfang[1]) ganz dem Charakter des reflectirenden Chores angemessen, sodann wird mit 1270 sichtlich ein neuer Anlauf in der Rede genommen, was auf Personenwechsel schliessen lässt; drittens endlich lässt die ganz objective, fast förmliche Bezeichnung des Herakles *τῷ τήνδ' ἄτην ἐπέχοντι* nur an den Chor resp. Koryphaios als Sprecher denken.

IV. Das vierte System 1275—78 wird von den Einen dem Chor, von den Andern dem Hyllos überlassen. Dem Chore wies es Triklinios zu: *αἱ τοῦ χοροῦ πρὸς ἑαυτὰς τοῦτό φασιν. μηδὲ ὑμεῖς περιλείπεσθε ἐνταῦθα ἐπὶ τῶν οἴκων, ἀλλ' ἀκολουθήσατε.* Dem Hyllos gab es der Scholiast: *ἔοικεν Ὕλλος ἀποστραφεὶς ταῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ λέγειν τοῦ μὴ ἀπολιμπάνεσθαι τῶν οἴκων.*

Hermann, der dem Scholiasten Recht gibt, räumt zwar ein, dass gewöhnlich der Chor mit Anapästen die Tragödie beschliesse,[2]) thäte er das aber auch hier, so würde er ich oder wir sagen, nicht aber eine Jungfrau anreden. Es spreche also Hyllos, und zwar wende er sich an die Jungfrau, die den Chor führe. Das ist richtig. Ich mache noch auf ein

---

1) Das *ἐφορᾷ* erregt Bedenken. Aber mag man es beibehalten und die Stelle mit Hermann so wiedergeben: nemo cuncta quae futura sunt conspicit, oder mag man mit Nauck *οἶδεν* dafür einsetzen, auf alle Fälle wird die Kurzsichtigkeit der Sterblichen gekennzeichnet. Nauck findet in den Worten einen Hinweis auf die Apotheose des Herakles und spricht deswegen von einem versöhnenden Abschluss, aber dazu sind sie doch viel zu unbestimmt und allgemein gehalten.

2) Aus diesem Grunde gibt A. Schöll die Verse dem Chore.

anderes Moment aufmerksam. Das λεῖπου μηδὲ σὺ kann nur so gedeutet werden, dass es heisst: auch du bleibe nicht zurück, so wenig als ich, oder positiv gewandt, du musst mich begleiten. Das handschriftlich überlieferte ἀπ᾽ οἴκων ist also auf alle Fälle falsch,[1]) es muss ἐπ᾽ οἴκων gelesen werden, eine Lesart übrigens, die schon den Scholiasten bekannt war.

Gibt man aber, wie es nicht anders sein kann, das vierte System dem Hyllos, dann sind die Trachinierinnen die einzige Sophokleische Tragödie, in der nicht der Chor (Koryphaios) mit einigen Versen den Schluss macht. S. Hermann zu 1275. Das ist auffallend und erregt Bedenken gegen die Echtheit dieses Systems. Dazu kommen eine Menge sprachlicher Unregelmässigkeiten, welche Nauck nachgewiesen und auf Grund deren er die Stelle dem Sophokles abgesprochen hat.

Dann würde das dritte System, also ein System des Chors den Abschluss bilden. Es wäre das ein Recitativ der Chorführerin, zu dessen Klängen Bühnenpersonen und Chor abzögen. Indessen auch dies System rührt höchst wahrscheinlich nicht vom Sophokles her, und eben so wenig das zweite. Man erwäge nur, wie mangelhaft und unsicher die Personenbezeichnung ist, wie dunkel und geradezu sinnlos viele Ausdrücke sind (1266, 1270, 1273), wie der volle Dimeter 1269 gegen die Regel des Sophokles verstösst, und man wird nicht abgeneigt sein mit Bergk, Dindorf, Schenkel, Schöll u. A. die ganze Partie von 1264—1278 für unecht zu erklären.

Es würde dann die Tragödie mit 1263, also mit einem System des Herakles schliessen. Das ist aber sicher nicht das eigentliche Ende gewesen. Auch hier wird wie in den anderen sechs Stücken des Sophokles und in den meisten der übrigen Tragiker ein kurzes anapästisches System des Chorführers gestanden haben. Es ist das um so wahrscheinlicher, als der Chor gegen Ende dieser Tragödie mehr als in einer anderen zurücktritt, und wenn er nun nicht am Schlusse ein allgemeingiltiges, beruhigendes Wort spräche und darin zu

1) Man lese die geschraubte Erklärung bei Schöll S. 158.

dem Ausgang des tragischen Kampfes Stellung nähme, so würde er doch gar zu sehr in den Hintergrund gedrängt werden.

Rückblick.

Trachinische Jungfrauen, und zwar, wie mehrmals bezeugt ist, fünfzehn, welche der Deianeira eng befreundet sind, bilden den Chor des Stückes.[1] Sie kommen herbei, das Weib des Herakles, von dessen Leiden sie gehört haben, zu trösten. Dies bleibt auch im Verlaufe der Handlung, der sie ganz beiwohnen, ihre hauptsächlichste Aufgabe. Sie suchen den gesunkenen Muth der Deianeira zu heben, neue Hoffnungen in ihr zu erwecken, und mit ihrem Rathe ihr zu dienen. Freilich hat das alles seine Grenzen. Der Chor ist ohne rechten Halt, ohne klarbewusste Ueberzeugung und festen Willen, daher schwankt er hin und her zwischen Freude und Leid, zwischen Jubel und Trauer, ist im Glück ausgelassen, im Unglück verzagt, und statt der Deianeira zur Stütze zu dienen, lehnt er sich mit all seinen Gedanken und Empfindungen in grössester Abhängigkeit an ihr Verhalten und ihre Geschicke an.

So kommt es, dass der Chor trotz der innigen Liebe, die er zu ihr hat, und trotz des vollen Vertrauens, das sie ihm schenkt, keinen bestimmenden Einfluss auf den Gang ihrer Geschicke ausübt. Ja nicht einmal da greift er in die Entwickelung ein, wo er es füglich sollte, nämlich da, wo Deianeira das vergiftete Gewand fortschickt, (wenigstens äussert er seine Bedenken allzu zaghaft und undeutlich) und da, wo Hyllos seiner Mutter die bittersten Vorwürfe macht und er dieselben leicht entkräften und so der schlimmen That vorbeugen konnte. Er ist vergesslich, unbefangen, energielos, und zeigt auf diese Weise, dass er nicht über der Handlung steht, dass er es zu keiner klaren Einsicht in das Wesen der Sache gebracht hat. So kann von ihm, wenn von irgend einem, gesagt werden, was 1270 steht: *τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς ἐφορᾷ.*

---

1) Bei Rapp S. 66 „singt ein Chor von Jungfrauen und Dienerinnen des Schlosses.“ Das dürfte schwer zu beweisen sein.

Die Chorgesänge in den Trachinierinnen stehen, was auch Bode S. 406 dagegen sagen möge, denen in den anderen Stücken entschieden nach. Zunächst an Umfang. Es kommen auf 1280 Verse 328 lyrische = 0,256. Dann an Gehalt. Mit einigen Ausnahmen, wozu ich vor allem die treffliche Parodos rechne, sind die Lieder weniger gedankenreich und durch frischen, lebendigen Ton fesselnd als sonst.

Bernhardy findet S. 340 ausser dem Gehalt und dem Umfang der Chorlieder auch die Technik derselben beschränkt. Darin kann ich ihm nicht beistimmen. In scenischer Beziehung dürfte vielmehr dieser Chor manchen andern übertreffen. Er ergötzt, wie wir eben gesehen haben, das Publikum durch Mannichfaltigkeit und Wechsel in Vortrag und Stellung.

VI. Philoktetes.[1]

Das Stück spielt auf der Insel Lemnos. Der Schauplatz ist ein wüstes Gestade derselben. Im Vordergrunde befindet sich eine kleine Anhöhe, von wo aus man die Höhle des Philoktetes sieht. Es ist das eine Felsengrotte mit doppelter Oeffnung (159 ff.) und etwas hoch gelegen (29. 814. 1000) doch nicht so hoch, dass nicht das sturmgepeitschte Meer eindringen könnte (1456). Unterhalb derselben befindet sich eine Quelle (20).

Es erscheinen Odysseus und Neoptolemos auf der Bühne, letzterer noch von einem Diener begleitet. Odysseus, welcher tiefer steht als Neoptolemos, erzählt diesem, wie er auf Befehl der Oberkönige den kranken Philoktetes hier ausgesetzt habe, und beschreibt dessen Höhle, damit Neoptolemos sie erkennen könne. Dieser klettert die Klippen (im Vordergrunde) hinan,[2]) erblickt und beschreibt eine Höhle; sie ist es. Auf den Rath des Odysseus, der vom Philoktetes nicht gesehen sein will, stellt Neoptolemos seinen Begleiter als Späher aus, (wohl auf derselben Anhöhe, wo er stand) steigt dann hinab, um mit dem Odysseus zu sprechen, hört von ihm, was er im Schilde führt, weigert sich lange dem Philoktetes unter dem Vorgeben, ihn in die Heimath führen zu wollen,

---

1) Sophokles brachte den Philoktetes im J. 409 zur Aufführung und erhielt den ersten Preis. S. d. Hypoth.: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίππου* (Ol. 92, 3). *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς.*

2) S. Nauck S. 197 und zu Vs. 22. Wäre die Höhle nicht durch eine Felspartie verdeckt, so würde sie Odysseus sehen. Das ist aber nicht der Fall. So muss man nothwendig annehmen, dass eine kleine Anhöhe vor ihnen liegt, welche erst Neoptolemos, dann der Gefolgsmann, dann der Chor besteigt.

seine Geschosse zu entwenden, versteht sich aber endlich dazu, als ihm Odysseus sagt, nur so werde er Troia erobern. Sie entwerfen dann folgenden Plan: Neoptolemos bleibt und erwartet den Philoktetes, Odysseus aber begibt sich mit dem Mann aus dem Gefolge, dem Späher, der nun überflüssig geworden ist, zu den Schiffen, und wenn ihm Neoptolemos und Philoktetes zu zögern scheinen, so schickt er den Gefolgsmann als Kauffahrer verkleidet wieder, und aus seinen bunten Reden soll sich Neoptolemos das allemal Nützliche herausnehmen.

Odysseus entfernt sich, gleich nach ihm der Gefolgsmann, der vom Felsen herabsteigt. Odysseus wird ihm bei Vs. 125 gewinkt haben. Beide gehen rechts vom Publikum hinaus, da sie zum Strande als zum Hafen gehen, dieser aber in scenischer Beziehung wie die Stadt behandelt wird.[1])

Die Parodos.

135—218.

Wer ist der Chor, und wann zieht er ein? So leicht die erste Frage zu beantworten ist, so schwer die zweite.

Der Chor besteht aus Schiffsleuten und zwar aus Mannen des Neoptolemos (135. 143. 150—151), welche herbeikommen seine Befehle zu vernehmen und ihm ihre Dienste zu widmen. Bode behauptet S. 448, es seien Leute des Neoptolemos und Odysseus; das ist grundfalsch, dem widerspricht das ganze Stück. In der Hypothesis heisst es richtig: *ὁ δὲ χορὸς ἐκ γερόντων τῷ Νεοπτολέμῳ συμπλεόντων.* Dass es Greise sind, zeigen auch die Anrufe *παῖ* und *τέκνον* 201 und 210. Wir haben also auch hier wieder den Fall, dass die Choreuten Leute desselben Geschlechtes und desselben Standes, aber nicht ganz desselben Alters mit dem Helden sind.

Nun zur zweiten Frage: wann rückt der Chor ein? Nauck meint (S. 197), da von einem besonderen Einzuge desselben nicht die Rede sei, so müsse man sich denken, dass gleich bei Eröffnung des Stückes die beiden Helden

1) Aus demselben Grunde hat man dann auch den Chor durch die rechts vom Publikum liegende *εἴσοδος* einziehen zu lassen und nicht durch die linke, wie R. Schultze S. 41 behauptet.

sammt dem Chore sichtbar seien. Freilich müsse der Chor von jenen entfernt auf der tiefer gelegenen Orchestra seine Stellung gehabt haben, da er das Gespräch nicht mit anhöre und daher nicht bloss den Aufenthaltsort des Philoktetes, sondern auch den ganzen von Odysseus entworfenen Operationsplan nicht kenne.

Allein wenn von einem besonderen Einzuge des Chors nicht die Rede ist, so folgt daraus keineswegs, dass er gleich von vornherein auf der Orchestra gestanden hat. Ich erinnere an die Parodoi im Aias und in der Antigone. Dazu ist der Umstand, dass der Chor das Gespräch zwischen Odysseus und Neoptolemos nicht gehört hat, wie Nauck selbst zugibt, wahrlich nicht danach angethan uns für seine Ansicht zu gewinnen. Denn Odysseus und Neoptolemos standen während ihres Zwiegesprächs eine Zeitlang wenigstens durchaus nicht nahe bei einander, der eine auf dem Hügel, der andere am Fusse desselben, sie konnten also nicht sehr leise sprechen,[1] und da sollte der Chor, wenn er zugegen war, nicht vieles, um nicht zu sagen alles, vernommen haben?

Gleich Nauck lässt auch Myriantheus S. 11 den Chor gleich vom Beginn des Stückes an auf der Orchestra „gelagert" sein, und zwar im Anschluss an Otfr. Müller, Rhein. Mus. für Phil. 5, 536. Wenn Myriantheus, um seine Behauptung zu stützen, ausführt, dass vorliegendes Chorlied im allgemeinen kein Marschlied sei, so irrt er, wie ich später zeigen werde; und der bunte Wechsel der Rhythmen erklärt sich leicht, wenn man die verschiedenen Marschbewegungen, welche stattfinden, beachtet: wenn er sich aber auch auf den Plural *δοκεῖτε* (vielmehr *δοκῆτε*) in 126 beruft, so hat er die Stelle gänzlich missverstanden. Das *δοκῆτε* geht deutlich auf Neoptolemos und Philoktetes. Wenn ihre Verhandlungen zu nichts führen, wenn sie die Zeit unnütz verbringen, dann will Odysseus den Späher in Gestalt eines Schiffers dem Neoptolemos zu Hilfe schicken.

1) Dagegen ist nicht etwa der Befehl des Odysseus, *ἅ μοι προσελθὼν σῖγα σήμαιν' εἴτ' ἔχει κτλ.* anzuführen. Ohne alle Frage gehört das *σῖγα* zu *προσελθών*. Neoptolemos soll leise hinansteigen und sich umsehen. Ist alles ruhig, so kann er natürlich laut reden.

Bursian hat in einer Besprechung des Buches von Myriantheus (Liter. Centralbl. 1875 Nr. 4) die Ansicht des Verfassers in Betreff der vorliegenden Parodos gleichfalls verworfen. Was er aber an die Stelle derselben setzt, ist auch unhaltbar. Nach seiner Meinung ist der Chor erst während der Eröffnungsscene (des Prologos) ohne Sang und Klang in die Orchestra eingezogen. Es ist das eine Auffassung, wie sie sich schon bei Bode findet. Nachdem sich der Chor, sagt derselbe 418, am Schlusse des Prologs vor der Bühne aufgestellt hat, beginnt er beim Fortgehen des Odysseus die Parodos. Aber ein solcher Einmarsch findet sich bei Sophokles sonst nirgend wieder, und ausserdem haben Marschbewegungen, wie sich später zeigen wird, während der Parodos nachweislich stattgefunden.

Im Programm von Laibach 1855 behauptet Dr. K. Reichel, der Chor sei zugleich mit beiden Helden eingerückt, habe die Unterredung nicht gehört, aber aus den Massnahmen des ängstlichen Odysseus etwas geschlossen; der Späher sei aus der Mitte des Chors u. s. w. Das ist alles falsch, wie aus dem obigen hervorgeht.

Ganz anders urtheilt A. Schöll. Er schliesst aus dem Anfange der Parodos, der Chor müsse das Gespräch zwischen Odysseus und Neoptolemos mit angehört haben. Darum findet er seine Fragen und sein ganzes Verhalten bis Vs. 168 unbegreiflich, und um die Schwierigkeit zu beseitigen, greift er zu einem bei ihm nicht ungewöhnlichen Mittel, er spricht jene erste Partie der Parodos dem Sophokles ab. Zu diesem falschen Resultate kommt er von seiner falschen Voraussetzung aus. Die Worte *τί χρὴ τί χρή με κτλ.* zwingen uns nicht anzunehmen, der Chor sei bereits Zeuge der ersten Scene gewesen. Das Wenige, was er dieser Bemerkung nach vom Vorhaben des Neoptolemos weiss, braucht er durchaus nicht im Prologos gehört zu haben, sondern kann er anderswoher wissen. Woher, werde ich später zeigen.

Kock kommt der Wahrheit ein wenig näher, ohne sie jedoch zu finden. Er lässt[1]) den Neoptolemos mit Odysseus

1) Ueber die Parodos S. 22.

nach 134 abtreten, um den Chor herbeizuholen, und statuirt eine Pause. Aber dass Neoptolemos gehen und kommen sollte, ist nicht bloss an sich unwahrscheinlich, sondern mit den Worten des Textes völlig unvereinbar. Denn 123 sagt ihm Odysseus: *σὺ μὲν μένων νῦν κεῖνον ἐνθάδ' ἐκδέχου, ἐγὼ δ' ἄπειμι.* Und was die lange Pause betrifft, die er annimmt, so kommt eine solche im ganzen antiken Drama sonst nicht wieder vor (Myr. 85).

Schliesslich erwähne ich noch die Darstellung **Weckleins**. In der von ihm besorgten 4. Aufl. des Wunderschen Philoktetes stellt er die Behauptung auf, der Chor sei gleich Anfangs mit auf das *λογεῖον* gegangen, habe aber seitwärts gestanden; es sei natürlich, dass der Chor ebendahin gehe, wohin sein Herr gehe. Auch schliesst er aus der Gegenüberstellung von *ἑνός* und *τοσοίσδε* Vs. 92, Neoptolemos meine sich und den Chor „die vielen". Allein Neoptolemos versteht darunter sich, den Odysseus und den Späher; die drei sind dem einen gegenüber schon viele. Und dann ist zu bemerken, dass, wenn der Chor in solcher Nähe gewesen wäre, er alles verstanden haben müsste, und endlich, dass der Chor dahin geht, wo ihn der Dichter braucht, also in die Orchestra, zumal dieselbe mit der Bühne auf das engste zusammenhängt.

Ueber die weiteren Bewegungen des Chors hat Wecklein einige recht gute Bemerkungen gemacht; ich komme später darauf zurück. Für jetzt will ich meine Auffassung der Stelle entwickeln.

Odysseus hat eine officielle Mission. Er ist von den Atriden abgeschickt, den Philoktetes mit List oder Gewalt nach Troia zu führen. Als Gehilfe ist ihm Neoptolemos zugesellt. Das zeigt deutlich 93: *πεμφθείς γε μέντοι σοὶ ξυνεργάτης ὀκνῶ | προδότης καλεῖσθαι.* Die Schiffsleute haben, wie ganz natürlich, davon reden hören. Es geht, so erfahren sie, nach Lemnos, und man führt etwas gegen den Philoktetes im Schilde. Von der Geschichte dieses Mannes wusste das ganze Heer, wussten auch diese Leute gerade genug, um sich sagen zu können, dass Odysseus und also auch sein Gefährte Neoptolemos allen Grund hatten, vor ihm auf der Hut zu sein. Man landet an der Küste. Odysseus und Neoptolemos gehen vor-

aus; im Prologos eröffnet jener diesem, wie und wozu er ihn gebrauchen will. Die Gegenwart vieler Zeugen, der Choreuten, wäre ihm dabei sicherlich sehr unerwünscht gewesen. Die Schiffsmannen des Neoptolemos kommen etwas später, am Ende des Prologos. Sie kommen als die treuen Gefährten ihres Herrn, sie gehen ihm nach, um zu seinen Diensten zu sein, gerade so wie es bei den Mannen des Aias im gleichnamigen Stücke oder bei den Jungfrauen in der Elektra und in den Trachinierinnen der Fall ist. Das Kommen des Chors ist durch nichts weiter als durch seine Pflicht, überall dem Herrn zur Seite zu stehen, motivirt, und dieser Grund reicht, denke ich, vollkommen aus. Und versichert nicht der Chor 150 ff. ausdrücklich: *μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις, ἄναξ, | φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῷ μάλιστα καιρῷ?* Was er nach seinem Auftreten sagt, setzt keine Unterredung mit dem Odysseus, etwa draussen vor der Orchestra, keine Theilnahme am Prologos voraus, sondern beruht auf der unbestimmten, allgemein verbreiteten Kenntnis, die er von dem Zwecke der Expedition und dem Verhältnis des Odysseus zum Philoktetes hat. Man achte nur einmal darauf, wie er in der Str. noch gar keine genaue Bekanntschaft mit der Lage der Dinge zeigt, wie er dagegen, als Neoptolemos 144 ff. die Gefahr geschildert hat, schon bestimmtere Ausdrücke anwendet.

Gegen diese meine Ansicht, dass der Chor während des Prologos seinen gewöhnlichen Standort noch nicht inne gehabt hat, sondern erst nach dem Schlusse desselben einzieht, spricht keins der Bedenken, die ich gegen die übrigen Darstellungen habe erheben müssen. Es braucht nun der Chor nicht mehr wie mit tauben Ohren dazustehen; er kann etwas wissen, ohne zugegen gewesen zu sein; kein lästiger, stummer Einzug ist zu behaupten, keine unwahrscheinliche lange Pause anzusetzen, und Neoptolemos hat nicht nöthig, wider alle Regel die Bühne auf eine Zeitlang zu verlassen: alles verläuft vielmehr einfach, naturgemäss und in voller Uebereinstimmung mit den Gedanken und Worten des Dichters.

Wenden wir uns nun zur näheren Betrachtung der Parodos. Sie besteht aus verschiedenen Stücken, aus lyrischen Strophen des Chors und anapäst. Systemen des Neoptolemos

resp. des Koryphaios. Es liegt also ein Kommos vor. Chor und Schauspieler reden mit einander. Das lässt auf Vortrag durch Einzelne schliessen. Es weist auch ganz deutlich die Abgeschlossenheit mehrerer Glieder mit dem Inhalt, der in Fragen und Antworten, Befehlen und Ratschlägen besteht, auf Einzelne hin. Doch sind die verschiedenen Stücke der Parodos nicht gleichartig. Das zweite Strophenpaar (V. 169 ff.) hat keinen kommatischen Charakter, nichts von dem Ton und der Farbe eines Zwiegesprächs, es ist ein zusammenhängender lyrischer Erguss, in welchem Philoktetes wegen seiner grossen Leiden bedauert wird. Der Chor abstrahirt hier ganz von der Bühne, redet den Neoptolemos nicht an und wendet sich ihm nicht zu, sondern zieht sich ganz auf seine rein menschliche Theilnahme zurück. Was sollte man anders annehmen, als dass hier Halbchöre singen? Auf Halbchöre nämlich und nicht auf den Gesammtchor weist die Aehnlichkeit der Gedanken hin, die in beiden Strophen durchgeführt werden. Dort wird Philoktetes beklagt als ein verlassener, kranker Mann, über den ein schweres Geschick hereingebrochen ist, hier aber wird bemerkt, dass das schwere Geschick in jähem Wechsel hereingebrochen, dass er früher hochgeehrt dastand, nun aber arm und krank, einsam und als Genosse wilder Thiere lebe. Es ist also fast derselbe Gedanke hier wie dort, nur etwas bestimmter gefasst. Darum sind Halbchöre anzunehmen.

Das dritte Strophenpaar (V. [illegible] ff.) kann nur den Führern der Halbchöre gehören. Man sieht das aus folgenden Gründen. [illegible] spricht nur Einer, denn er spricht leise und fordert zum Schweigen auf. Eben demselben gehört alles folgende: [illegible]. Er kann es haben, weil es die Begründung seiner Aufforderung enthält, er muss es haben, weil an der entsprechenden Stelle in der Antistr. die Worte [illegible] deutlich auf das engste mit [illegible] zusammenhängen, also die mit denselben Choreuten dem zweiten Parastaten zu geben sind.

An eine weitere Theilung der beiden Strophen ist nicht zu denken, ausser vielleicht im letzten Verse nach [illegible] und [illegible]. Es folgen zwei ganz gleiche Glieder, die sich von

dem übrigen ein wenig abzusondern scheinen. Indessen der Anschluss dieser Glieder an das Vorhergehende durch *γάρ* ist doch ein solcher, dass man nicht nöthig hat sie davon zu trennen, und dann wäre die Ungleichheit in der Grösse der verschiedenen Partien doch zu auffallend und unrhythmisch. Es sind also hier nicht viele Einzelne, sondern nur die beiden Halbchorführer d. h. der Koryphaios und der Parastates (über welche später noch eingehender gehandelt wird) als Sänger zu betrachten.

Dasselbe lässt sich weiter aus dem Parallelismus der Gedanken und der Ausdrücke schliessen. In der Str. heisst es: Schweige still, ich höre Geräusch wie von einem Schritte, der sich mühsam weiter bewegt, ich vernehme ein deutliches Stöhnen und Klagen; und in der Antistr.: Ersinne neuen Rath, der Mann lässt nicht die Flöte ertönen, sondern ein Geräusch, als ob er mit dem Fusse anstiesse; er schreit gewaltig. Man sieht, wie sich die Gedanken trotz einer gewissen Differenz, auf die ich später zurückkomme, ähneln; es kann sie nicht einer beide haben. Dazu achte man auf die Wahl derselben oder verwandter Wörter an den entsprechenden Stellen: *ἔχε* ∽ *ἔχε*, *παῖ* ∽ *τέκνον*, *κατ' ἀνάγκαν* ∽ *ὑπ' ἀνάγκας*, *διάσημα γὰρ θρηνεῖ* ∽ *προβοᾷ τι γὰρ δεινόν* (eine schöne Verschmelzung von Parallelismus und Chiasmus).

Schliesslich kann ich mich für die Halbchorführer noch auf eine Auctorität berufen. G. Hermann schreibt zu 201: Libri hic et deinceps in hoc carmine *Χορός*. Hemichoria duo, vel potius eorum duces haec canere ex eo intelligitur, quod antistropham alia persona ordiri debet, quam quae finierit stropham. Hermann hat damit nur die Gründe noch nicht erschöpft.[1])

Es bleibt das erste Strophenpaar zu betrachten.

So viel steht von vornherein fest, dass es nicht wie das zweite Halbchören, sondern wie das dritte Einzelnen zu-

---

1) Der Scholiast bemerkt zu *εὔστομ' ἔχε παῖ*: *εἰώθασιν οὕτω λέγειν*, und dann: *τοῦτο δέ φησιν ὁ Χορός*. Er gibt also eine Partie dem Gesammtchor, die unzweifelhaft einem Einzelnen gehört. Es zeigt das wieder, wie wenig er von diesen Dingen versteht.

zuweisen ist. Es enthält keine lyrische Betrachtung, keine von der Handlung abstrahirende Reflexion, sondern es hat einen dialogischen Zuschnitt. Wendungen wie diese: *τί χρή, φράζε μοι, τό μοι ἔννεπε* u. s. w. passen für einen Einzelnen, der die Gesammtheit handelnd vertritt, nicht aber für die Gesammtheit selbst oder für Halbchöre.

Auch der Umstand, dass hier wie in den Strophen *γ' γ'* Neoptolemos Rede und Antwort steht, lässt auf Einzelne schliessen. Wer sind diese Einzelnen? Viele einzelne Choreuten oder wieder die beiden Halbchorführer? Der Gedanke an jene wird zuerst durch die Vielheit scheinbar selbständiger Glieder nahe gelegt. Da aber in dieser Beziehung keine Uebereinstimmung zwischen beiden Strophen herrscht, bei genauerer Betrachtung auch die einheitliche Entwickelung in dem Gedanken jeder Str. nicht zu verkennen ist, so hat man auch hier die beiden Halbchorführer mit dem Vortrag zu betrauen.

Nur der Gesammtinhalt beider Strophen ist verschieden, und diese Verschiedenheit lässt sich zu demselben Zwecke wie oben die Aehnlichkeit verwerthen.

In Str. *α'* singt der eine: Herr, was soll ich thun, wie kann ich dir dienen? Sage es mir. — Neoptolemos kommt dem Wunsche nach. Er fordert den Chor auf sich die Höhle anzusehen und dann, wenn Philoktetes komme, sich zu ihm zurückzuziehen und sich ihm zur Verfügung zu stellen.

Hätte nun derselbe Choreut auch die Antistr., so müsste er etwa sagen: Gut, Herr, sage mir nur, wie, d. h. er müsste die Fragen im Sinne der Str. wiederaufnehmen und weiterführen. Was geschieht aber? Es wird gesagt: Ja wohl, das Dienen versteht sich von selbst, dazu war ich immer bereit, (jetzt aber lass das) jetzt sage mir, wo er für beständig wohnt, und wo er im Augenblicke weilt, damit er mich nicht unversehens überrascht u. s. w. Welch andere Stellung nimmt der ein, der so spricht, als der, der sich vorher seinem Herrn ganz zur Verfügung stellte. Dort völlige Hingabe an den Neoptolemos, hier Rücksicht auf sich selber und etwas persönliche Furcht. Diese Verschiedenheit der beiden Charaktere tritt auch im dritten Strophenpaare noch zu Tage. Sei still, sagt der muthigere Halbchorführer *Δ*, der Koryphaios,

lausche, ich höre u. s. w. Dagegen fordert der zaghaftere Halbchorführer *B* den Neoptolemos auf, neuen Rath zu ersinnen.

Somit denke ich die Annahme der beiden Halbchorführer im ersten und dritten Strophenpaare ausreichend begründet zu haben.

Zuletzt ist noch über Vs. 161 Bestimmung zu treffen. Derselbe, ein anapäst. Dimeter, gehört zu den nicht antistrophisch gebauten Partien der Parodos. Er ist also dem Koryphaios zu überweisen. Derselbe hat damit etwas vor seinem Parastaten voraus; das darf aber bei seiner Stellung nicht Wunder nehmen, und die Harmonie wird insofern nicht verletzt, als jener Vers eben ausserhalb aller Responsion steht. Auch Wecklein gibt ihn (zu Vs. 161) dem Koryphaios. Er schreibt: ceterum haec choragus videtur dicere, postquam ad speluncam propius accessit eamque vacuam vidit. Auf den letzten Theil dieses Ausspruchs komme ich weiter unten zurück.

Ich habe im bisherigen gezeigt, wem die chorischen Abschnitte zu geben sind; wie aber der Chor einzog und welche Bewegungen er vollführte, das ist erst noch zu untersuchen.

A. Schöll denkt sich den Hergang so: Der Chor nähert sich dem Neoptolemos, indem während des Vorschreitens der drei Vordersten auf die Mitte und Höhe der Unterbühne die zwei nächsten Glieder von 3 Mann über den Staffelweg nach der Oberbühne schwenken und von dieser wieder herab an die linke Seite der drei Vordersten, gleichzeitig die zwei letzten Glieder an deren rechte Seite heranschwenken; so dass, wenn die nachstehenden Frag- und Antwortrecitative gesungen sind, der Chor in 3 Reihen zu 5 Mann auf der erhöhten Mitte der Unterbühne steht.

Ich kann nicht umhin sowohl diese Ausführung sowie die verwandte zu 219 für ein Phantasiegebilde zu erklären. Keine Spur von Begründung, kein Versuch eines Beweises!

Gestützt auf die Analogie, auf die Metra und auf ganz bestimmte Angaben im Texte lasse ich die Parodos sich also entwickeln.

Der Chor, der aus 12 Mann besteht [1], rückt κατὰ στοίχους geordnet und weil er vom Hafen herkommt, durch die rechte εἴσοδος während der ersten vom Halbchorführer *A* gesungenen logaödischen Str. ein und zwar bis an den Fuss der Treppe, welche zur Scene hinaufführt.

Aber sind logaödische Strophen zur Begleitung von Marschbewegungen geeignet? Gewiss. Sie sind in vielen Fällen, wo der Chor entweder einzieht oder sich in Processionen weiter bewegt oder die Bühne verlässt, angewendet worden. Ich erinnere an Eurip. Phoen. 202—225. Aristoph. Ran. 448—453. Pax 1329 ff. [2]

Myriantheus, der nicht in Abrede stellt, dass es logaödische Marschlieder gibt, meint nur (S. 72), dieses dürfe man um deswillen nicht dazu zählen, weil fast jede Reihe ihren Tact ändere. Indessen hat Brambach [3] nachgewiesen, dass auch bei einem Tactwechsel keine Störung eintritt, und dann ist es sehr die Frage, ob man von einem solchen überhaupt reden darf, ob nicht vielmehr durch die begleitende Musik völlige Tactgleichheit hergestellt wurde [4].

Die anapästischen Hypermetra, die zwischen die melischen Strophen eingelegt sind, gehören zu den Eintrittsanapästen und sind vom Neoptolemos resp. vom Koryphaios (161) recitativisch vorgetragen worden.

Während Neoptolemos das erste Hypermetron 144 ff. zur Flöte declamirt, steigt der Chor auf die Bühne hinauf und erklimmt den Felshügel im Vordergrunde, von dem aus Neoptolemos zuerst die Höhle des Philoktetes erblickt hatte. Woraus ich das schliesse? Aus den Worten des Neoptolemos 159 ff.: οἶκον μὲν ὁρᾷς τόνδ' ἀμφίθυρον | πετρίνης κοίτης. Indessen kann man nicht die Stelle anders fassen und etwa mit Myriantheus S. 11 sagen, der Chor besteige die für dieses Stück höher eingerichtete Thymele und könne von da aus die Behausung des Philoktetes und die Eingänge von allen Seiten

---

1) Ich werde das bei der Analyse des zweiten Kommos beweisen.

2) S. Vortrag S. 77.

3) Metr. Stud. zu Sophokles S. 144.

4) S. Christ Met. 591.

sehen und also auch die Ankunft des Philoktetes melden? Ganz gewiss nicht. Die Thymele muss schon ganz aus dem Spiele bleiben; eine altarähnliche Erhöhung, als welche sie Myriantheus fasst, da er zwischen Thymele und Orchestra scheidet, ist auf der tragischen Orchestra gar nicht vorhanden gewesen. Dann aber wären so bezeichnende, handgreifliche Aeusserungen, wie *δέρκου θαρσῶν*, *δεινὸς ὁδίτης*, *τῶνδ' ἐκ μελάθρων πρὸς ἐμὴν ἀεὶ χεῖρα προχωρῶν*, *μὴ προσπεσών με λάθῃ ποθέν* ganz überflüssig oder vielmehr sinnlos. Der Hergang ist dieser: Neoptolemos sagt zum Chore 144 ff.: Du willst dir die Höhle ansehen, wo jener Mann wohnt. So fasse dir denn ein Herz, (tritt näher) und betrachte sie.[1]) Sobald aber der gefährliche Mann kommt, so gehe von der Höhle weg[2]) und komme in meine Nähe, damit du mir immer zur Hand bist.

Der Chor hat also unzweifelhaft die Bühne bestiegen,[3]) und zwar steht er auf der Höhe derselben, als Neoptolemos 159 sagt: *οἶκον μὲν ὁρᾷς*. Er wird also, während Neoptolemos die Anapästen 144 ff. recitirt, die Bühne, und während der zweite Halbchorführer die Antistr. *α'* singt, den Hügel auf derselben erstiegen haben. Dort verweilt er nur kurze Zeit, nur vom Ende der Antistr. bis zum Beginn des zweiten längeren Systems des Neoptolemos, 162 ff. Während dies recitirt wird, steigt er in Eile hinab und stellt sich auf der Orchestra in Halbchören auf. Denn Halbchöre singen und tanzen auf der Orchestra die logaödischen Strophen *β' β'*. Während dann Neoptolemos die Anapästen 191 ff. declamirt, kehrt der Chor in die Stellung *κατὰ στοίχους* zurück.

---

1) Diese Auffassung findet sich bereits beim Scholiasten: *νῦν μὲν εἰσελθὼν ὅρα τὸν τόπον*, und ist mit allem Recht von Bonitz (Sitzgsber. d. K. Acad. Wien Bd. 17 S. 140) gebilligt worden.

2) Zu *προχωρῶν* und durchaus nicht zu *μόλῃ* ist das *τῶνδ' ἐκ μελάθρων* zu ziehen. S. Dind. ed. Ox., Nauck und vor allem den Scholiasten: *ἐπὰν μὲν ἔλθῃ, τότε σὺ τῶν μελάθρων ἀποστὰς ὑπηρέτει κτλ.* Bonitz fasst die Stelle ebenso. Er übersetzt a. a. O. S. 410: Sobald aber der furchtbare Wanderer kommen wird, dann aus jener Behausung hinweg mir zur Hand stets nahend suche in dem, was eben noth thut, zu dienen.

3) Wie auch sonst bei Sophokles. S. Ai. 1417. Oid. auf Kol. 856 ff.

Str. γ' singt hierauf der eine, Antistr. γ' der andere Halbchorführer. Das Metrum ist das logaödische. Dabei finden jedoch, wie 201 ff. beweisen, keine geräuschvollen Tanzbewegungen statt, an lebhafter Gesticulation aber wird es (s. 204) nicht gefehlt haben.

Es sind nun noch einige mögliche Einwände zurückzuweisen. — Wie darf der Chor, so könnte man fragen, schon gleich, nachdem er die Höhle des Philoktetes betrachtet hat, die Bühne wieder verlassen, da doch Neoptolemos befohlen, er solle dann zu ihm herabsteigen, wenn der gefürchtete Mann nahe? Das darf er darum, weil der Befehl des Neoptolemos nur besagt, er solle das spätestens bei Ankunft des Philoktetes thun, aber nicht verlangt, er solle dort bis zu dem betreffenden Zeitpunkte warten.

Und man nehme einmal an, der Chor sei bis Str. und Antistr. γ' auf der Bühne geblieben, welche Unzuträglichkeiten stellen sich dann heraus! Wo hätte der Chor auf der σκηνή Platz gehabt die Strophen β' β' zu tanzen, und wann sollte er dann auf die Orchestra herabsteigen?

Weiter könnte man fragen: wie ist es möglich, dass der Chor den Philoktetes früher kommen hört und kommen sieht als Neoptolemos, da doch dieser ihm näher ist? Darauf erwiedere ich: es ist das ganz natürlich, weil zwischen dem Philoktetes und dem Neoptolemos der zwar kleine, aber doch immerhin vorhandene Hügel lag, und dann umfasst der Chor, der mit dem Antlitz der Bühne zugekehrt ist, einen viel grösseren scenischen Gesichtskreis, daher er in unzähligen Fällen früher Personen auf die Bühne kommen sieht als die Personen auf der Bühne selber.

Hiermit hoffe ich eine Darstellung gegeben zu haben, die der Wahrheit entspricht. Ich bin mir bewusst in nichts übereilt vorgegangen zu sein. Denen gegenüber, denen meine Ansichten unerhört scheinen sollten, kann ich mich für einige Hauptpunkte ausser auf Bonitz (s. oben S. 238) auch auf Leop. Schmidt De parodi in tr. Gr. notione p. 28 und Wecklein Ausg. d. Phil. berufen. Sie behaupten gleich mir, dass Neoptolemos dem Chore befehle, an die Höhle heranzugehen, und dass der Chor dann seine Stellung in der Orchestra einnehme.

An diesen Fundamentalsätzen lasse ich mir gern genügen. In den Nebendingen mögen sie dann immerhin abweichen. Und dass sie da nicht das Rechte getroffen haben, dürfte aus meiner Darstellung hervorgehen.

Zur besseren Uebersicht stelle ich meine Resultate noch einmal zusammen:

Die kommatische Parodos.

Str. α' 135—143 vom Parast. *A* gesungen, während der Chor *κατὰ στοίχους* aufgestellt durch die rechte *εἴσοδος* ein- und bis an die *κλῖμαξ* [1]) vorrückt.

Anapäst. System 144—149 vom Neoptolemos recitativisch vorgetragen, während der Chor die Bühne betritt.

Antistr. α' 150—158 vom Parast. *B* gesungen, während der Chor den vorderen Hügel erklimmt und von da sich umschaut.

Die anapäst. Verse 159—161 vom Neoptolemos und dem Koryphaios recitativisch vorgetragen, während der Chor die Höhle des Philoktetes betrachtet.

Anapäst. System 162—168 vom Neoptolemos recitativisch vorgetragen, während der Chor wieder in die Orchestra hinabsteigt und sich hier in Halbchöre theilt.

Str. β' 169—179 von dem einen, Antistr. β' 180—190 von dem anderen Halbchore gesungen und getanzt.

Anapäst. Syst. 191—200 vom Neoptolemos recitativisch vorgetragen, während der Chor sich wieder *κατὰ στοίχους* ordnet und der Bühne sich zuwendet.

Str. γ' 201—209 vom Halbchorführer *A.*, Antistr. γ' 210—218 vom Halbchorführer *B.* gesungen, (die paar Worte des Neoptolemos natürlich ausgenommen) während Philoktetes hinkenden Schrittes näher kommt.

Erstes Epeisodion.
219—675.

Philoktetes tritt auf und fragt die Fremdlinge, wer sie seien und woher sie kommen. Neoptolemos antwortet. Sie erzählen sich gegenseitig ihre Erlebnisse. Am Schluss der

1) S. Pauly Realencycl. VI, 2, 1762.

längeren Rede des Philoktetes ergreift der **Chorführer** das Wort. Er sagt 317—18: Auch ich empfinde eben so wie jene Ankömmlinge Mitleid mit dir, du Sohn des Poias! — Nun hatten aber die früheren Ankömmlinge ihn zwar ihres Mitleids versichert, ihm auch ein Gewand und etwas Speise gegeben, zu seiner Rettung aber hatte sich keiner verstanden (308 ff.). Es liegt also ein Doppeltes in den Worten des Chorführers, einmal bemitleidet er ihn wirklich, wie die Früheren,[1]) dann aber auch nur bis zu einem gewissen Grade.

A. Schöll erklärt diese Chorzeilen für eben so eingeschoben wie die Anlander, auf die sie sich bezögen, und komisch genug bezögen nach dem Charakter, der diesen Anlandern und ihrem Mitleid gegeben sei.

Allein das ist keine unfreiwillige Komik, sondern eine absichtliche Zweideutigkeit, die dem Chore hier nicht schlechter steht als bald darauf dem Neoptolemos die Täuschung.

Hermann bemerkt treffend: Observanda ambiguitas in verbis chori, quam captare solent tragici. Sic enim loquitur ut Philoctetae videri possit miseratione tactus esse, spectatores autem idem facturum intellegant, quod alii fecerant, ut quamvis miserti, tamen nihil opis ferrent.

Neoptolemos gibt dann weiter vor, er sei von den Atriden um die Waffen seines Vaters, die man ihm versprochen, betrogen worden, und deshalb ziehe er jetzt heimwärts. Daran schliesst sich ein Chorlied.

Epeisodisches Chorlied.

391—402 ∽ 507—518.

Str. 391—402. Mutter Erde, hehre Göttin, wie ich dich hier um Rache anrufe, so habe ich es schon in Phrygien gethan, als die Atriden des Achilleus Waffen dem Odysseus übergaben.

Zwischen Str. und Antistr. liegt (403—506) ein Stück vom ersten Epeisodion mit folgendem Inhalt. Philoktetes findet die Behandlung, die Neoptolemos erfahren hat, bei dem Charakter der Atriden und des Odysseus ganz natürlich. Aber

1) Scholiast: *οἷον, κἀγὼ ἐξίσου ἐλεῶ σε τοῖς ἀφιγμένοις ἐνταῦθα.*

er wundert sich, wie Aias so etwas ruhig hat mit ansehen können. Neoptolemos meldet, dass er todt ist, und gibt noch auf andere, den Helden betreffende Fragen Auskunft. Dann will er sich vom Philoktetes verabschieden, um mit dem ersten besten Winde abzusegeln. Der aber beschwört ihn bei allem, was ihm lieb und theuer ist, ihn in seinem Schiff mitzunehmen und ihn zu seinem Vater an den Oita oder doch bis nach Euboia zu bringen. Er räth ihm zu bedenken und zu thun, was recht und gut sei.

Jetzt erst folgt die Antistr. 507—518. Erbarme dich seiner, Herr, er hat Schweres erlitten. Wenn du die schlimmen Atriden hassest, so bringe ihn in seine Heimat und meide die Strafe der Götter.

Meint es der Chor ehrlich mit seinen Worten oder spricht er im Sinne der listspinnenden Helden Odysseus und Neoptolemos? Nauck schreibt S. 199: Der Chor, die nur oberflächlich ihm bekannte List vergessend, räth ehrlich zu. Allein diese Sinnesänderung des Chors tritt erst am Ende des ersten Stasimon ein, nachdem er sich die Noth des Philoktetes noch einmal deutlich vorgeführt hat. In diesen Strophen noch nicht. Hier operirt er mit bewussten Lügen (*σὲ κἀκεῖ*, *μᾶτερ πότνι'*, *ἐπηυδώμαν* und *εἰ δὲ ἔχθεις κτλ.*), er kennt also die Verabredung und spricht derselben gemäss. Den Vorschlag, den Philoktetes nach der Heimat zu bringen, macht er bloss desshalb, um ihn zu bewegen, das Schiff zu besteigen, das ihn nach Troia zu schaffen bestimmt war. Wenn Neoptolemos im folgenden den Chor zu tadeln scheint, so ist das Verstellung. Er sträubt sich einen Augenblick, um den armen Philoktetes nur um so sicherer zu machen.[1])

Welcher Name ist diesem Liede zu geben? Hoffmann erklärt es für das erste Stasimon. Das ist aus dem Grunde falsch, weil ein Stasimon immer bei einem Ruhepunkte der Handlung eintritt und zwei Akte von einander scheidet, während hier der Chor die Vorgänge der Bühne nicht nur nicht

1) Bei Wunder - Wecklein findet sich jetzt auch das Richtige: Facile intelligitur (chorum) id efficere hoc carmine studere, ut et Neoptolemi verba fidem apud Philoctetam inveniant, et ipse Atridas magno persequi odio videatur.

unterbricht, sondern an seinem Theile fördert. Auch der Umstand spricht gegen jene Annahme, dass Str. und Antistr. durch eine längere Dialogpartie getrennt sind. Das ist bei Sophokleischen Stasimen nie der Fall.[1])

H. Schmidt nennt es ein Hyporchem, ebenso H. Walther,[2]) Bode eine kleine lyrische Partie, die auf ein Phrygisches Hyporchem hindeute, Nauck ein Lied von hyporchematischem Charakter.

Von einem hyporchematischen Charakter kann man allenfalls reden. In der Str. heischt der Chor Rache, wie er sie schon früher geheischt haben will. Das Gebet ist an die Göttin wilder Ekstase gerichtet, deren Macht glänzend geschildert wird. Man hat also ein Recht mit A. Schöll in dieser Str. schmerzliche Verzückung und leidenschaftliche Klage zu finden. — Die Antistr. enthält eine innige, wenigstens innig scheinende, gefühlvolle und durch den Hinweis auf die bittere Feindschaft der Atriden belebte Bitte, den armen Philoktetes zu retten. Dem Inhalt entspricht die Form. Die Strophen sind aus Dochmien und diesen verwandten, auch sonst mit ihnen verbundenen Versen, synkop. Iamben und Bakcheen gebildet, wir haben also sehr aufgeregte, unruhige Rhythmen, die vorzüglich geeignet sind, leidenschaftliche Klagen auszudrücken.

Lebhafte, ausdrucksvolle Tanzbewegungen sind also dem Liede nicht abzusprechen. Der Inhalt verlangt sie, mit dem Metrum sind sie vereinbar. (S. Christ M. 483.) Das gibt uns aber noch kein Recht, das Lied zu den Tanzliedern oder zu den Hyporchemen zu zählen. Bei solchen Gesängen muss der Tanz überwiegen, der Gesang zurücktreten, das ist hier nicht der Fall, in der Antistr. wird sogar ein verhältnismässig ruhiger Ton angeschlagen. In Stellen wie Aias 693, welche Nauck zur Vergleichung heranzieht, sowie Antig. 1115 und Trachin. 205 liegt die Sache anders. Da bezeugen das Vorherrschen des Tanzes nicht bloss Inhalt und Metrum im allgemeinen, sondern bestimmte Hinweise im besonderen.

---

1) Vergl. über solche getrennte Strophen Hermann. El. D. M. 752.

2) S. oben S. 39.

Ich meine also, es darf hier nicht von Hyporchem geredet werden. Aber wovon denn? G. Hermann rechnet den Gesang zu jenen kleinen Liedern, die mitten im Akte stehen und weder Parodoi noch Stasima sind, Poet. S. 131—32; und Westphal hat dafür, wie schon S. 44 bemerkt ist, den bezeichnenden Namen epeisodische Lieder erfunden.

Das dochmische Metrum verlangt für gewöhnlich recitativischen Vortrag durch Einzelne, S. 41. Eine Mehrzahl von einzelnen Choreuten kann aber hier darum nicht in Betracht kommen, weil sich die Abschnitte in beiden Strophen nicht decken. Es bieten sich dann die beiden Halbchorführer dar. Erwägt man indess, dass sich ein Gebet, wie es in der Strophe enthalten ist, besser für eine Mehrheit als für einen Einzelnen schickt, dass der begleitende Tanz auch einen vielstimmigen Gesang fordert, und endlich, dass auch sonst dochmische Strophen grösseren Abtheilungen des Chores zufallen, so wird man mir Recht geben, wenn ich die eine Strophe dem einen, die andere dem anderen Halbchore zu Gesang und Tanz überweise. In dieser Annahme treffe ich wieder mit G. Hermann zusammen, welcher zu 391 anmerkt: Pro choro hemichorii notam posui. Non est enim verisimile huiusmodi strophas a toto choro cantatas esse.

Erstes Epeisodion. (Fortsetzung.)

519—675.

Der zweite Halbchor hatte zuletzt gesagt: wenn ich an deiner Stelle wäre, ich würde ihn nach Hause bringen. Darauf erwiedert Neoptolemos: Sieh dich vor, dass du nicht jetzt wohlwollend ein Zugeständnis machst, dann aber, wenn du von seiner Krankheit zu leiden hast, deine Ansichten änderst. Der Chorführer versichert 522—23, diesen schmachvollen Vorwurf werde er ihm nie mit Grund machen können. Neoptolemos erklärt sich alsdann zur Rettung bereit. Philoktetes ist glücklich darüber. Nur seine Höhle will er jenem noch zeigen. Da ruft der Chorführer 539—41: Haltet, lasst uns hören. Zwei Männer nahen, der eine ein Seemann von deinem Schiffe, der andere ein Fremder; hört die erst an, dann geht hinein.

Neoptolemos und Philoktetes, die sich eben dem Eingange der Höhle nähern, wenden sich um. Es kommen von rechts her ein verkleideter Kauffahrer (ἔμπορος), derselbe, der vordem den Späher gespielt hatte, und ein zweiter Mann aus dem Schiffsgefolge des Neoptolemos als Wegweiser.

Der Kauffahrer ist, wie er mittheilt, von der Insel Peparethos, kehrt von Troia heim, ist zufällig hier gelandet, hat gehört, dass Neoptolemos da ist, und erzählt nun, was sich seit seiner Abfahrt vor Ilios begeben hat. Man habe beschlossen, ihn zurückzuholen, und den Philoktetes würden Odysseus und Diomedes gewaltsam von hier nach Troia wegführen. Denn es sei geweissagt worden, nur durch ihn könne Troia erobert werden. Mit dem Wunsche, die Götter möchten ihnen gnädig sein, entfernt er sich nach 627 wieder mitsammt seinem Führer.

Philoktetes erklärt 628 ff., dass er nie dem Schurken Odysseus folgen werde, und fordert den Neoptolemos zu schleuniger Abfahrt auf. Dieser versteht sich nach einigem Zögern dazu.

Die beiden letzten Verse in der Rede des Philoktetes 637—38 ἴωμεν—ἤγαγεν, legte Hermann dem Chore bei, in dem richtigen Gefühle, wie Schöll sagt, dass sie zu Philoktets energischer Aeusserung nicht gehören noch passen. Allerdings sind sie sententiös und stehen nicht recht im Zusammenhang mit dem, was vorhergeht, der Chor (d. h. der Chorführer) kann sie aber auch nicht gesagt haben, da es ihm auf Rettung (s. 519 ff.), nicht auf Ruhe ankommt. Wahrscheinlich sind die Verse mit Bergk zu streichen.

Philoktetes will noch ein Heilkraut und Pfeile mitnehmen, die in der Höhle liegen. Darum geht er mit Neoptolemos 675 hinein.

Erstes Stasimon.

676—729.

Ein Stasimon ist das Lied nach Inhalt, Bau und Stellung im Stücke, und zwar ist es ein herrliches Stasimon.[1]

---

1) S. Nauck S. 200.

Nichts kann natürlicher sein als wenn der Chor, der so viel von den Leiden des Philoktetes gehört und sie nun mit eignen Augen geschaut hat, in dem Augenblicke, wo der Dulder mit Neoptolemos in die Höhle hineingegangen ist, noch einmal all das Elend in schönen, malenden Betrachtungen sich vorführt. Er beklagt ihn, weil er so allein, so krank, so hilflos dasteht und sich auf die niedrigsten Genüsse beschränkt sieht. — So weit, bis incl. Str. β', ist alles klar und folgerichtig; das alles konnte der Chor singen, der mit dem Vorhaben seines Herrn einverstanden war. Aber wie steht es mit Antistr. β', worin die gewisse Hoffnung ausgesprochen wird, Neoptolemos werde den Dulder in seine Heimat zurückführen? — Hier ist eine doppelte Auffassung möglich. Entweder ist der Chor wirklich für den Augenblick der Ansicht, sein Herr werde den Philoktetes nicht nach Troia, sondern nach Griechenland bringen, und diese Ansicht vertritt Nauck S. 200 und zu Vs. 676, oder aber er meint, Philoktetes werde zunächst erst nach Troia, dann aber in seine Heimat geschafft werden. So deutet A. Schöll S. 125 und 127 die Stelle. Aber diese Ansicht ist entschieden zu verwerfen. Die Worte: *νῦν δ'ἀνδρῶν ἀγαθῶν παιδὸς ὑπαντήσας | εὐδαίμων ἀνύσει καὶ μέγας ἐκ κείνων* heissen nur: jetzt, wo er den Neoptolemos gefunden hat, wird er endlich noch glücklich und nach jenen Leiden noch gross werden, und der Ausdruck *πλήθει πολλῶν μηνῶν* bedeutet, wie der analoge Dativ *χρόνῳ τοσῷδε* 598, jetzt, nachdem so viele Monde verflossen sind, d. h. endlich, aber nicht, wenn sie verflossen sein werden. — Doch es spricht noch etwas Gewichtigeres dagegen. Der Chor hat gehört, dass Philoktetes unter keinen Umständen nach Troia zurück will und alles aufbietet, um sich durch die Flucht der List oder Gewalt des Odysseus zu entziehen. Wenn aber der Chor das wusste, konnte er dann die Fahrt nach Troia für ein Mittel zur endlichen Rettung des Philoktetes halten? Nimmermehr. Man sehe nur, wie sich dieser geberdet, als es heisst, es solle mit ihm nach Troia gehen, 940—41 und 949. Um den Preis einer solchen Fahrt konnte er auch ohne die Vermittelung des Neoptolemos in seine Heimath und zu Glück und Ehre gelangen, jetzt kam es darauf an, dies Ziel

zu erreichen, ohne dass er den verhassten Feinden bei Eroberung der Stadt die wesentlichsten Dienste leistete.

Man hat also mit Nauck zu sagen, der Chor nimmt sich selbst täuschend die trügerischen Verheissungen seines Herrn ernstlich, oder was noch wahrscheinlicher ist, er hofft jetzt, dass Neoptolemos sich doch noch eines besseren besinnen und den Philoktetes, dessen Leiden gar zu entsetzlich sind, retten wird. So versteht man auch die hohe Bedeutung, die in dem Hinweis auf den Spross eines edlen Geschlechts liegt. Ein Mann von dem Adel seiner Gesinnung, sagt sich der Chor, kann nicht anders, er muss hier rettend eingreifen. Aber noch thut er es nicht, so wenig als der Chor selbst bei seiner Meinung verharrt. Im nächsten Gesange gibt er einen andern Rath. Wir werden sehen, was ihn dazu bewegt.

Das Lied besteht aus zwei logaödischen Strophenpaaren. Ich lasse dieselben wieder in der Weise von Halbchören getanzt und gesungen werden, dass ἡμιχ. *A* die Strophen, ἡμιχ. *B* die Antistrophen erhält. Von Seiten des Inhalts steht diesem Verfahren durchaus nichts im Wege; im Gegentheil, jede Strophe bildet ein Ganzes für sich, und die je folgende schliesst sich theils bestätigend und weiterführend, theils abbrechend an.

Ἡμιχ. *A* singt in Str. α': Nächst dem schwer gestraften Ixion kenne ich keinen, der Schlimmeres zu erdulden hätte als dieser. Wie hält er das traurige Leben nur so allein aus!

Ἡμιχ. *B* nimmt den letzten Gedanken in Antistr. α' auf und führt ihn weiter aus: (So allein), so ohne einen Nachbar, der seine Klagen mit anhören, seine Schmerzen stillen könnte; und wie windet er sich um der Nahrung willen mühsam auf dem Boden weiter!

Jetzt tritt Ἡμιχ. *A* in die Fusstapfen seines Vorgängers. Er malt sich die Nahrungssorgen, von denen ἡμιχ. *B* so eben gesprochen, weiter aus. Er geniesst nicht, heisst es in Str. β', die Frucht der Erde oder andere Speise wie wir, hat auch seit zehn Jahren keinen Wein getrunken, sondern muss ausspähen nach Sumpfwasser.

Mit einem gegensätzlichen νῦν δέ macht hierauf ἡμιχ. *B* in Antistr. β' den bisherigen Betrachtungen ein Ende. Es

äussert die Hoffnung, Neoptolemos werde den Armen von allen Leiden erlösen.

Der äussere Bau der Strophen scheint einige Hindernisse zu bieten. Antistr. α' schliesst sich an Str. α' und Str. β' an Antistr. α' der Construction nach ziemlich eng an. Wohl, aber doch nicht so eng, dass nicht beidemale ein anderer so fortfahren könnte, wie fortgefahren wird. Auch ist ein derartiges Eingehen auf die Redewendung eines Vorgängers etwas selbst in den Dialogpartien des Dramas und in der Umgangssprache ganz gewöhnliches. Es widerstrebt also die Verbindung von *κατέσχεν· — ἵν' αὐτὸς ἦν* 691 und von *εἷρπε — αἴρων* 706 so wenig der Annahme von Halbchören wie Elektr. 1081 und ähnliche Fälle. Siehe übrigens oben S. 26 ff.

Zweites Epeisodion.

730 — 826.

Die beiden Männer kehren aus der Höhle zurück. Philoktetes wird dreimal nach einander von seiner furchtbaren Krankheit befallen. Gleich beim ersten Anfall gibt er dem Neoptolemos seinen Bogen, um ihn damit während des Schlafes zu schützen, beim zweiten Male erbittet er sich den Tod, beim dritten Male wünscht er in seine Höhle hinauf geschafft zu werden. Darauf lehnt er das Haupt zurück, aus seiner Haut dringt Schweiss, und an seinem Fusse beginnt eine Ader zu bluten. Da ruft Neoptolemos den Choreuten zu: Wir wollen ihn ruhig liegen lassen, Freunde, bis dass er in Schlaf verfallen ist. Der Chor selbst ergreift in diesem Epeisodion keinmal das Wort.

Erster Kommos.

827 — 864.

G. Hermann rechnet[1]) diesen Gesang zu den kleinen Liedern, die mitten im Akte stehen; ähnlich sagt Bode, die bekannte Ode an den Schlaf ist kein Stasimon, insofern zwischen Str. und Antistr. eine von Neoptolemos in heroischen Hexametern vorgetragene Mesodos liegt. Und doch scheint

---

1) Poet. S. 131.

das Lied ein Stasimon zu sein, weil es das Bindeglied zwischen zwei Akten ist. Allerdings tritt am Schluss desselben keine neue Person auf, aber Philoktetes erwacht, was eben so viel ist, und die Handlung tritt in ein neues Stadium. Ausserdem ist zu beachten, dass kein kleines Zwischenlied aus Str., Antistr. und Exodos besteht. Auch liegen keine epeisodischen Stücke zwischen den Strophen, und dieselben sind nicht weit von einander entfernt, wie es z. B. oben 391 ff. und 507 ff. der Fall war. Man begreift demnach, wie Nauck, Schmidt, Hoffmann u. A. dazu gekommen sind, das Lied für das zweite Stasimon zu erklären.

Aber hat auch das Lied manches mit einem Stasimon gemein, es unterscheidet sich doch auch wieder in manchen Stücken von einem solchen. Der Hauptpunkt ist der, dass die einzelnen Theile des Liedes nicht in ununterbrochener Reihe aufeinanderfolgen, sondern durch Aeusserungen einer Bühnenperson getrennt sind. Neoptolemos greift redend und handelnd in den Gesang ein. In Folge davon bekommen wir auch keine Reflexionen zu hören, wie sie der Chor im Stasimon anzustellen liebt, es werden keine leitenden Gesichtspunkte gegeben, keine Wahrheiten verkündigt, sondern der Chor bespricht sich mit seinem Herrn über die zu treffenden Massregeln, spendet Rath, bittet um Rath, ermuthigt u. s. w.

Lieder aber, die solchen Inhalt haben und die aus Versen von Choreuten und Bühnenpersonen zusammengesetzt sind, sind *κομμοί*; man hat also den vorliegenden Gesang für einen *κομμός* zu erklären, und zwar für einen von denen, welche an Stelle der Stasima zwei Epeisodien von einander scheiden.

Man braucht nur einen flüchtigen Blick auf den Bau unseres Liedes zu werfen, um zu sehen, dass etwas fehlt. Die Antistr. des Neoptolemos ist weggefallen. Der ganze Gesang hat nach Bergks und Gleditschs unzweifelhaft richtiger Vermuthung folgende Gestalt gehabt:

Χορ.	Νεοπτ.	Χορ.	Νεοπτ.	Χορ.
στρ.	στρ.	ἀντιστρ.	ἀντιστρ.	ἐπ.

Um zu zeigen, dass dem so ist und um einige andere wichtige Fragen zu erledigen, ist es unerlässlich, die Entwickelung der Gedanken in diesem Liede etwas näher zu betrachten.

Str. α′ 827—838. Komm, Schlaf, und umfange ihn, und erweise dich uns dadurch günstig. Du aber, Neoptolemos, siehe, was dir zu thun obliegt, und wie ich dann weiter mich zu verhalten habe. (Hier ist die neue Sinnesänderung, auf die ich S. 247 hinwies, eingetreten. Seit der Chor die grässlichen Krankheitsanfälle des Philoktetes gesehen hat, hat er die Lust verloren mit ihm auf demselben Schiffe zu fahren). Du siehst es aber bereits. (Das heisst nicht, wie Nauck meint, dass Philoktetes schläft, sondern was zu thun ist, nämlich dass wir den Philoktetes hierlassen und mit dem Bogen abziehen müssen. Die folgende Aeusserung des Neoptolemos: *ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδὲν κτλ.* beweist das deutlich. S. Dind. ed. Oxon. Freilich sind die Worte *ὁρᾷς ἤδη* ziemlich nichtssagend, man hat also anzunehmen, dass der Chor durch entsprechende Geberden sie verständlich gemacht hat.) Wozu also zögern wir? Rechtzeitiges Handeln führt zu gutem Erfolg.

Daktyl. System des Neoptolemos 839—842: Allerdings hört der jetzt nichts, so dass wir uns (deinem Rathe gemäss) mit dem Bogen entfernen könnten, aber der Mann darf auch nicht fehlen, wenn Troia erobert werden soll.

Antistr. α′ 843—54: Nun das wird der Gott, (der befohlen hat den Philoktetes mitzubringen) weiter besorgen. Du aber, (sprich jedoch, wenn du mir erwiederst, leise, denn die Kranken hören gut) siehe du an deinem Theile mit allem Eifer zu, wie du den Raub (des Bogens) heimlich (*κείνου λάθρᾳ* Gled.) ausführst. — Dann ist mit Gled., Dind., Wecklein u. A. zu lesen: *οἶσθα γὰρ ὃν αὐδῶμαι*, und dieser Satz begründet das Folgende, sollte also genau genommen ihm nachgestellt sein, das *τούτῳ* (*ὃν αὐδῶμαι*) aber geht auf den Odysseus. Denn wäre Philoktetes gemeint, so hätte die geheimnissvolle, umständliche Bezeichnung keinen Sinn, auf den brauchte der Chor nur hinzuweisen. Den Namen des Odysseus aber verschweigt er in guter Absicht, er könnte damit

das Ohr des erwachenden Philoktetes beleidigen, (s. Schöll S. 139). Die Worte bedeuten demnach: Wenn du aber dieselbe Absicht hast wie dieser da[1]), (wenn du wie Odysseus die Absicht hast auch den Philoktetes auf das Schiff zu bringen, nicht bloss den Bogen) so schaffst du eine Lage, die auch für kluge Männer schlimm zu nennen ist.[2])

In dem jetzt fehlenden daktylischen Antisystem muss sich Neoptolemos in dieser Weise geäussert haben: Ich folge euch. Ich stehe davon ab, Hand an ihn selbst zu legen. (Denn dass er schon lange Mitleid mit Philoktetes empfunden hat, zeigt sein Verhalten 895 ff. und seine eigene wiederholte Versicherung 906 und 965. Dort sagt er: *αἰσχρὸς φανοῦμαι· τοῦτ' ἀνιῶμαι πάλαι*, und hier: *ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις | τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.*) Ja ich habe nicht einmal den Muth den Bogen wegzunehmen. Denn wie, wenn er erwachte und sich zur Wehr setzte?

Worauf ich diese meine Ergänzung stütze? Auf die Epodos. Hier heisst es: Greife nur zu. Der Augenblick ist so günstig, wie möglich. Er schläft fest und kann sich nicht widersetzen. Siehe zu, ob du verständig redest, (wenn du sagst, mit dem Bogen allein nicht abziehen zu dürfen, *βλέπ' εἰ καίρια φθέγγει* mit Nauck); soweit ich die Sache mit meinem Sinn fasse, ist die Arbeit, die nicht in Schreck versetzt, (die keine Besorgnis erweckt, die Wegführung aber des Philoktetes selber würde grosse Besorgnis erwecken, Vs. 854) die beste.

Da das Lied ein *κομμός* ist, wie ich oben gezeigt zu haben glaube, so hat man von vornherein an Vortrag durch Einzelne zu denken. Hierfür spricht noch etwas anderes. Der

---

1) So auch Bergk, Gleditsch, Wecklein und vor allem der Scholiast zu 853: *εἰ τὴν αὐτὴν τῷ Ὀδυσσεῖ γνώμην ἔχεις, ὥστε αἴρειν τὸν Φιλοκτήτην ἐντεῦθεν.* Bergk dürfte daher mit seinem Vorschlag: *εἰ ταὐτὸν τούτῳ γνῶμ' ἴσχεις* unbedingt das Rechte getroffen haben.

2) Wecklein zu 835: mala profecto praesto sunt prudentibus inextricabilia, und der Schol. *ἄπορόν ἐστιν καὶ τοῖς συνετοῖς συνιδεῖν τὸ πρακτέον· λείπει οὖν καί.* Dieser Gedanke liegt sicherlich vor, die Lesart steht noch nicht fest.

Chor gibt sich alle Mühe leise zu sprechen und fordert auch den Neoptolemos dringend auf ein Gleiches zu thun; man hat also anzunehmen, dass allemal nur ein Theil des Chores und auch dieser nur mit gedämpfter Stimme singt. Läge nun ein Stasimon vor, so könnten diese Theile, da sich zuerst zwei Strophen entsprechen, nur die beiden Halbchöre sein, die auch schon von Hermann[1]) und dann von Nauck angesetzt sind. Die logaödische Epodos hätte man dann mit denselben Gelehrten dem Gesammtchor zu überweisen. Nun haben wir aber kein Stasimon, sondern einen *κομμός* vor uns, und nicht sowohl Lieder als Gespräche, es sind also Einzelchoreuten heranzuziehen.

Viele Einzelne können nicht in Betracht kommen, das zeigt die Ungleichheit der Theile in den respondirenden Strophen. Es handelt sich nur um fünf oder um drei; fünf würden erfordert, wenn man hinter Vs. 832 resp. 848 einen Einschnitt machte, und es wären das dann die fünf Aristerostaten. Aber dieselben können hier aus dem Grunde nicht zugelassen werden, weil der Chor nicht funfzehn, sondern zwölf Glieder zählt. Somit bleiben nur drei übrig. Davon ist der eine der Koryphaios, und der singt die Epodos; die beiden andern aber, welche entsprechende Strophen vortragen,[2]) müssen auch entsprechende Plätze haben, sie stehen links und rechts vom Koryphaios und sind die Flügelmänner des ersten *ζυγόν*. Nur einer davon ist der eigentliche Parastates, der andere ein hervorragender Choreut. Sie folgen also aufeinander:

α′ γ′ β′.

An Tanz, an lärmende Bewegungen ist trotz des logaödisch-anapästischen Metrums sicher nicht zu denken; der Chor vermeidet ja alles, was den Philoktetes im Schlafe stören könnte.

---

1) Hermann schreibt zu 827: chorum haec non universum canere non est dubium: paucos enim et submissiore voce canere res ipsa postulat. Nec, si totus chorus caneret, intermedia esset aliqua Neoptolemi oratio. Quare hemichoria chorumque distinxi.

2) Ich mache noch auf die Gleichheit des Ausdrucks in der vorletzten Zeile aufmerksam: *γνώμαν ἴσχων*, ∽ *γνώμαν ἴσχεις* oder besser mit Bergk und Gleditsch *γνῶμ᾽ ἴσχων* und *γνῶμ᾽ ἴσχεις*.

Neoptolemos hat der Aufforderung des Chores gemäss sein Antisystem leiser vorgetragen als sein System.

Die Epodos ist belebter als die vorigen Strophen. Der Koryphaios dringt förmlich auf den Neoptolemos ein, den Bogen zu nehmen und abzuziehen. Er fasst also die Ermahnungen der beiden Halbchöre noch einmal mit allem Nachdruck in eins zusammen. Solches zu thun aber ziemt sich für ihn, und so steht er als dritter abschliessender Theil über den beiden Choreuten wie die Epodos über den beiden Strophen. Aber muss denn nicht, wenn lauter gesungen wird, Philoktetes erwachen? Allerdings; und er erwacht ja auch. Denn kaum hat der Chorführer geendet, als Philoktetes die Augen aufschlägt, weshalb Neoptolemos, der das zuerst sieht, ihm zuruft: *σιγᾶν κελεύω μηδ' ἀφεστάναι φρενῶν.*

Zum Schluss verweile ich noch einen Augenblick bei der Frage nach dem Vortrag der daktylischen Systeme des Neoptolemos. Man spricht denselben fast allgemein den Gesang ab, und man thut Recht daran. Es scheint, als ob das hier schon aus dem Ausdruck *λόγοι* geschlossen werden könnte, den der Chor 846 von den Aeusserungen des Neoptolemos braucht, (Hermann umschreibt den Begriff durch oratio) allein es ist bekannt, wie die Wörter *λέγειν*, *λόγος* u. s. w. auch von sangbaren Partien gebraucht werden.[1]) Viel eher kann man sich dafür auf die Bemerkung des Scholiasten berufen: *ταῦτα δι' ἐπῶν.* Denn die Griechen nannten im Gegensatz zum gesungenen Lied die zum Declamiren bestimmten Verse *ἔπη.*[2]) Was mich aber vor allem bestimmt, die Partie mit Hermann, Poet. 134 und Anderen für nicht gesungen zu erklären, ist die Erwägung, dass in den Versen ein Orakel und zwar ganz in der schlichten Form des Orakels reproducirt wird. Die Orakel aber sind von der Pythia nicht gesungen sondern recitirt worden. Daher ihr Name *λόγια.*[3]) Ausserdem hat Susemihl in Fleckeisen's Jahrb. 109 H. 10 Bergk gegenüber den Nach-

---

1) S. Christ, Metr. 656.

2) Christ, M. 650 ff.

3) S. Bergk, Griech. Literaturgesch. 338 Anm. 72.

weis geführt, dass die homerischen Epen nur declamatorisch oder rhapsodisch vorgetragen sein können.

Zuletzt will ich nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass die stichischen Hexameter am Schlusse von Aristophanes Fröschen, die ich in meiner früheren Schrift dem Gesammtchor zum Gesange gegeben habe, von Arnoldt (Die Chorpart. S. 123) und dann von Wecklein mit Recht dem Chorführer zu einfacher Recitation überwiesen sind.

Nach dem allen ist diesen daktylischen Systemen, da sie im Kommos stehen und antistrophisch gebaut sind, kein Gesang sondern nur Parakataloge zuzuschreiben.

Drittes Epeisodion.
865—1080.

Philoktetes erwacht, begrüsst das Licht des Tages und äussert in ergreifendem Contrast gegen die verrätherischen Anschläge des Chors seine grosse Freude darüber, dass ihn die Männer nicht verlassen haben. Dann bittet er den Neoptolemos ihm beim Aufstehen behilflich zu sein; sobald ihn die Mattigkeit verlassen habe, wollten sie absegeln. Neoptolemos stellt sich erfreut über seine Genesung und ermahnt ihn aufzustehen, stellt es ihm aber auch frei „sich von diesen tragen zu lassen“, 887 ff.: *εἰ δέ σοι μᾶλλον φίλον,* | *οἴσουσί σ' οἵδε· τοῦ πόνου γὰρ οὐκ ὄκνος, ἐπείπερ οὕτω σοί τ' ἔδοξ' ἐμοί τε δρᾶν.* Damit kann er nur die Choreuten gemeint haben, denn die haben ihm zu gehorchen, und andere Männer sind nicht zugegen. Philoktetes lehnt dieses Anerbieten dankend ab, als ob er eine Ahnung von der Gesinnung des Chors hätte (Nauck), dem Vorgeben nach aber, um ihnen durch den übeln Geruch seiner Wunde nicht vor der Zeit beschwerlich zu fallen. Darauf fasst ihn Neoptolemos bei der Hand und richtet ihn auf. Jetzt aber kann er es nicht länger übers Herz bringen zu lügen; er offenbart den ganzen listigen Anschlag. Philoktetes jammert, wehklagt, verwünscht, bittet; Neoptolemos hört schweigend zu. Da richtet der Chorführer 963—64 die Frage an ihn: Was sollen wir thun? Bei dir steht es, Herr, ob wir abfahren, ob wir seinen Worten nachgeben sollen. Neoptolemos bekennt, dass er schon lange

Mitleid mit dem Manne empfinde, und darauf hin von ihm mit Bitten bestürmt fragt er seinerseits den Chor 974: *τί δρῶμεν, ἄνδρες?* und ohne eine Antwort abzuwarten tritt er näher an den Philoktetes heran und reicht ihm den Bogen hin (Vs. 975), als Odysseus aus dem Hinterhalte hervorstürzt und ihm zuruft, zurückzugehen und ihm den Bogen zu geben.[1]) (Dass letzteres nicht geschieht, geht daraus hervor, dass Neoptolemos später den Bogen zurückgibt. S. Nauck zu 1123. Auch könnte sonst Philoktetes dem Neoptolemos nicht zurufen: *ἀπόδος, ἄφες μοι, παῖ, τὰ τόξα*).

Odysseus erklärt weiter, nicht nur den Bogen, sondern auch ihn selber mitnehmen zu wollen; gehe er nicht gutwillig, so werde man ihn mit Gewalt wegschleppen, 983: *ἢ βίᾳ στελοῦσί σε.* Und Philoktetes fragt 984, wie wenn er eine solche Schandthat für unmöglich halte: *ἔμ', ὦ κακῶν κάκιστε καὶ τολμήστατε, | οἵδ' ἐκ βίας ἄξουσιν;* Wer sind diese *οἵδε*, die dann wirklich 1003 Befehl erhalten, ihn zu greifen (*ξυλλάβετον αὐτόν*)?[2]) Schöll erklärt sie für zwei vom Chore. Unmöglich wäre das nicht, wir werden im Oid. auf Kol. ein Beispiel dafür erhalten, dass einzelne Choreuten auf die Bühne steigen. Allein hier haben wir nicht nöthig zu diesem aussergewöhnlichen Mittel zu greifen, und es geht auch aus einem anderen Grunde nicht an. Odysseus kann jetzt den Leuten des Neoptolemos eine solche Aufgabe nicht stellen, wenn ihr Herr so unentschlossen und mit sich selbst kämpfend dasteht. Es war etwas ganz anderes, wenn 887 Neoptolemos dem Philoktetes das Anerbieten machte, sich von seinen Leuten tragen zu lassen. Hätte er das angenommen, so wären einige zu ihm hinaufgestiegen, hätten ihn aufgehoben und unter Begleitung der Anderen fortgetragen.

---

1) G. Hermann: scilicet cum in eo esset Neoptolemus, ut propius accedens ad Philoctetam porrigere ei arcum vellet, repente ex latebra sua prorumpens Ulysses retrocedere eum iubet.

2) *ξυλλάβετον αὐτόν* ist eine Emendation G. Bernhardys, welche vor der Correctur *ξυλλάβετέ γ' αὐτόν* den Vorzug verdient. S. Schneidewin. Die Cod. bieten *ξυλλάβετ' αὐτόν.* Nöthig ist freilich der Dual nicht, wie denn auch 1054—55 dreimal hinter einander von diesen beiden Dienern der Plural steht.

Neoptolemos konnte seinen Leuten so etwas befehlen, Odysseus, in diesem Augenblicke wenigstens, nicht. Wenn dem aber so ist, so haben wir anzunehmen, dass zugleich mit dem Odysseus zwei seiner Leute gekommen sind, und dass er diese 984 und 1003 meint. Das ist auch die Ansicht von Nauck und Wecklein. Dindorf irrt, wenn er schon das *αὐτοῖς* in 983 auf Neoptolemos und die Diener bezieht, das geht unzweifelhaft auf den Bogen (*τόξα*).

Philoktetes weigert sich mitzugehen; eher will er sich vom Felsen herabstürzen. Um das zu verhindern, befiehlt Odysseus seinen Dienern ihn zu ergreifen; es geschieht; sie halten ihn an den Händen fest. Philoktetes ergeht sich in bittern Klagen. Da ruft der Chorführer 1045—46: Er bleibt hart und redet harte Worte und gibt nicht nach im Unglück. Sodann spricht Odysseus. Er könne zwar, sagt er, auf die Rede des Philoktetes vieles erwiedern, beschränke sich aber auf das eine: er, der sonst in allen Dingen obsiege, weiche diesem hier; die Diener sollten ihn loslassen. Wolle er in Lemnos bleiben, gut; Teukros und er selber seien ja auch gute Bogenschützen, und so würden sie sich den Ruhm erwerben, der jenem eigentlich zugedacht sei. Als er so gesprochen, wendet er sich zum Weggehen. Da sucht Philoktetes noch einmal das Mitleid des Neoptolemos zu erwecken. Odysseus aber heisst diesen gehen, damit er nicht ihr Glück durch seine Güte zerstöre. Philoktetes wendet sich darauf an die Choreuten mit der flehentlichen Bitte, sie sollten ihn nicht auch noch erbarmungslos verlassen. Der Chorführer erwiedert 1072—73: Dieser Jüngling ist unser Schiffsherr. Was er dir sagt, das sagen wir dir auch.

Auf die Gefahr hin vom Odysseus allzugrosser Weichheit geziehen zu werden, erlaubt Neoptolemos dem Chor so lange noch hierzubleiben, bis man das Schiff zur Abfahrt bereit gemacht habe. Vielleicht besinne sich Philoktetes mittlerweile eines besseren. Sie beide aber, er und Odysseus, wollten zum Schiffe gehen, und sobald sie rufen würden, sollten sie, die Choreuten, zum Aufbruch bereit sein.

Auf diese Weise erhält das Bleiben des Chors und alles, was folgt, seine volle Begründung.

Odysseus und Neoptolemos entfernen sich mit dem Bogen neben der rechten Periakte vorüber zum Schiffe hin.

Zweiter Kommos.

1081—1217.

Erster strophischer Theil.

1081—1168.

Str. α' 1081—1101. Philoktetes: So habe ich dich nicht verlassen sollen, meine Höhle. Wovon soll ich nun leben? Die Vögel streichen durch die Luft, und ich vermag nicht sie zu erlegen. (S. Nauck.)

Chor: Du bist selbst Schuld an deinem neuen Unglück. Du hättest ja ein besseres Loos erwählen können.

Antistr. α' 1102—1122. Philoktetes klagt darüber, dass er nun von allen verlassen umkommen soll. List habe ihn berückt. Möge den Odysseus all sein Unglück treffen.

Der Chor nimmt den Odysseus und sich in Schutz. Nicht von ihnen stamme das Unheil, sondern von den Göttern. Er möge die dargebotene Freundlichkeit nicht von der Hand weisen.

Str. β' 1123—1145. Philoktetes nimmt keine Rücksicht auf die Worte des Chors und malt sich sein Elend weiter aus. Odysseus habe jetzt den Bogen und höhne ihn. Darauf erwiedert der Chor, wohl dürfe ein wackerer Mann das, was er für ungerecht halte, frei heraussagen, wenn er es aber gesagt habe, müsse er sich aller üblen Nachrede enthalten.[1]) Odysseus sei nicht schuldig, er habe nur seinen Freunden auf ihre Aufforderung hin einen Dienst geleistet.

Antistr. β' 1146—1168. Philoktetes äussert die Besorgnis, nun er keine Waffen mehr habe, würden ihn die Vögel und die wilden Thiere fressen.

Der Chor beschwört ihn noch einmal auf ihn, den Fremdling, zu hören, der es gut mit ihm meine. So könne er sich von dem Uebel befreien, das ganz unerträglich geworden sei.

---

1) Nach der ansprechenden Emendation von Wecklein: *τὸ μὲν οὐ δίκαιον εἰπεῖν* oder *τὸ μὲν ἔκδικον κατειπεῖν.*

Zweiter astrophischer Theil.

1169 — 1217.

Philoktetes 1169 — 72: Du bist zwar der beste von allen, die hierhergekommen sind, und doch, was hast du mir gethan!

Chor 1173: Was meinst du damit?

Philoktetes 1174 — 75: Du hast mich nach dem verhassten Troia bringen wollen.

Chor 1176: Ja, denn ich halte das für das beste.

Philoktetes 1177: So verlasst mich denn.

Chor 1178 — 79: Diese Aufforderung kommt mir sehr erwünscht. — 1180: Lasst uns dorthin gehen, wo unser Schiff liegt.[1])

Philoktetes 1181: Ich bitte dich beim flucherfüllenden Zeus, geh nicht.

Chor 1182: Mässige dich.

Philoktetes 1183 — 84: Fremdlinge, bleibet, bei den Göttern!

Chor 1185: Was schreist du so?

Philoktetes 1186—90: Wehe, wehe, mein Fuss schmerzt entsetzlich. Ihr aber, ihr Fremdlinge, kehret zu mir zurück. (Der Chor hatte sich also zum Abmarsche in Bewegung gesetzt.)

Chor 1191—92: Wirst du einen anderen Entschluss fassen als vordem? (S. Wecklein zu 1164).

Pilokteteś 1193—95: Wenn ich ein hartes Wort brauche, so müsst ihr das meinen Schmerzen zu gute halten.

Chor 1196: So komme denn mit, Unglücklicher, wie wir es dir befehlen. (Der Chor hatte die Entschuldigung des Philoktetes so gedeutet, als ob er nachzugeben bereit sei, Philoktetes aber wollte ihn damit geneigt machen, ihm noch einen Wunsch zu erfüllen).

Philoktetes 1197—1203: Niemals, niemals, und wenn mich der Donnerer mit seinem Blitze träfe. Aber gewährt mir noch eine Bitte.

---

1) *Ναὸς ἵν' ἡμῖν τέτακται*, eamus in suum quisque in navi locum et munus.

Chor 1204: Welche?

Philoktetes 1204—5: Gebt mir ein Schwert oder ein Beil oder sonst eine Waffe.

Chor 1206: Was willst du damit thun?

Philoktetes 1207—9: Mir das Haupt und die Glieder abschlagen.

Chor 1210: Aus welchem Grunde?

Philoktetes 1210: Weil ich den Vater suche.

Chor 1211: Wo denn?

Philoktetes 1211—17: Im Hades. Denn er wandelt nicht mehr im Licht. — Darauf äussert er noch Sehnsucht nach dem Spercheios, dem Fluss seiner Heimat, den er nicht hoffen kann wiederzusehen, und dann begibt er sich in die Höhle.[1])

Die Besprechung des Vortrags beginnen wir am besten mit einer Betrachtung der nicht antistrophisch gegliederten Partie, (*ἀνομοιόστροφα*) 1169—1217. — Hier ist die Wechselrede besonders lebendig, Frage und Antwort folgen Schlag auf Schlag, die Kommata sind kurz und haben volle Selbständigkeit, es ist daher nicht daran zu zweifeln, dass Einzelchoreuten auf einander gefolgt sind. Es ergeben sich aber deutlich 12 verschiedene Sänger. Auf den ersten Blick freilich nur 11; 1178—1180 sind äusserlich betrachtet eine einzige zusammenhängende Gruppe. Indessen, wenn auch kein Schauspieler dazwischentritt, zu trennen sind die beiden hier zusammengestellten Gedanken doch, wie auch sonst in vielen Fällen.

Es erhalten demnach:

ὁ α′ 1173.
ὁ β′ 1176.
ὁ γ′ 1178—79.
ὁ δ′ 1180. Bei diesen Worten beginnt der Chor abzuziehen.
ὁ ε′ 1182.

---

1) Der Schluss des Kommos ist von Schöll wegen der allerdings auffallenden Wendung, die er nimmt, verdächtigt worden. Es wird sich aber sogleich zeigen, dass er aus chorisch-technischen Gründen nicht gestrichen werden darf, denn sonst könnten nicht 12 Choreuten untergebracht werden, und darauf weist sonst alles hin.

ὁ ϛ′ 1185. Der Chor wendet sich um.
ὁ ζ′ 1191—92. Der Chor marschirt zurück.
ὁ η′ 1196.
ὁ ϑ′ 1204.
ὁ ι′ 1206.
ὁ ια′ 1210.
ὁ ιβ′ 1211.

Man darf sich wundern, dass selbst G. Hermann keinen Einzelvortrag angenommen hat; er drängt sich doch förmlich mit Gewalt auf.

Es bleiben die beiden Strophenpaare
1095—1101 ∽ 1116—1121 und
1140—1145 ∽ 1163—1169 zu vertheilen.

Aus der strophischen Gliederung folgt ohne weiteres, dass zwei jedesmal zusammengehörige Strophen an sich entsprechende Personen zu geben sind. Das sind auf alle Fälle die beiden Halbchorführer.

Nehmen wir nun an, der Chor bestände aus 15 Personen, so würden im ganzen 14 im Kommos untergebracht, der 15te, der Koryphaios, bliebe unbeschäftigt. Das ist durchaus nicht unmöglich. Der Koryphaios hat so oft allein geredet und seinem Gefolge so deutliche Verhaltungsmassregeln gegeben, dass dies auch einmal ohne seinen Vorgang sich aussprechen könnte. Elektr. 824 ff. S. 138 kommen deutlich bloss vierzehn Choreuten zu Worte. In einem Punkte scheint die Sache im Philoktetes sogar noch günstiger zu liegen. Unmittelbar an den Kommos schliesst sich eine chorische Partie von 4 Versen an, die unzweifelhaft dem Koryphaios gehört. Es kämen also hier 15 Choreuten heraus. Indessen ich trage doch Bedenken also zu verfahren. Die Verse 1218—21 gehören schon zur folgenden Scene, dürfen also nicht mehr in die Berechnung des Kommos gezogen werden, dessen zweiter antistrophischer Theil, wie oben gezeigt ist, 12 Personen enthält. Es ist weiter doch gar zu auffallend, dass in der ersten Hälfte desselben jeder Halbchorführer zweimal und mit nicht unbeträchtlichen Leistungen an die Reihe kommen soll, der Chorführer aber gar nicht. Er kann nicht geschwiegen haben. Dann aber ist er einer der

Halbchorführer, d. h. Koryphaios und Parastates zugleich, und dann besteht der Chor aus 12 und nicht aus 15 Personen.

In diesem Kommos stellt sich nun die Sache einfach so:
παρ. α' (κορ.) 1095—1101 ∽ παρ. β' 1116—1121.
παρ. α' (κορ.) 1140—1145 ∽ παρ. β' 1163—1168.

In dem dann folgenden astrophischen Theil von unverkennbarer Selbständigkeit sind nun die beiden Halbchorführer unter die übrigen Choreuten wieder einrangiert. Es ist auch nicht schwer ihre Theile herauszufinden. 1178—79 hat der eine, 1180 der andere Parastates. Es sind 3 Momente, die mich berechtigen, dies anzunehmen. Einmal haben diese beiden kommatischen Aeusserungen das Besondere, dass sie ohne durch ein Wort des Philoktetes getrennt zu sein auf einander folgen, also eine enge Zusammengehörigkeit der beiden anzusetzenden Personen bekunden. Zweitens passen sie ihrem Inhalte nach (*φίλα μοι ταῦτα παρήγγειλας* und *ἴωμεν ἴωμεν*) am besten für die Männer an der Spitze. Drittens stehen sie an 3ter und 4ter Stelle, gehören also noch zum Antheil des ersten Stoichos, welcher, da die Führer zu ihm gehören, auch sonst in der Regel den Vortrag zu beginnen pflegt, und fallen also den beiden Parastaten in regelrechter Weise zu.

Es hat denn der erste Stoichos 1173—1180, der zweite 1181—1196, der dritte 1204—1211. Diese Abtheilung hat auch sonst etwas Ansprechendes. 1204—1211 bilden schon in der äusseren Zusammenstellung eine Gruppe für sich; von 1173—1180 ist dasselbe eben aus inneren Gründen nachgewiesen worden, von der mittleren Partie versteht es sich dann ganz von selbst,[1]) und so lässt sich auch aus dieser

---

1) Die Aufeinanderfolge der Choreuten dürfte diese gewesen sein:

θέατρον.

	ι'	ια'	ιβ'	θ'
στοιχ. γ'	↓	↓	↓	↓
	ζ'	ς'	ε'	η'
στοιχ. β'	↓	↓	↓	↓
	β'	γ'	δ'	α'
στοιχ. α'	↓	⏀	♀	↓

σκηνή.

Stellung *κατὰ στοίχους* mit Sicherheit auf die Zwölfzahl der Choreuten schliessen.

Aber ist dieselbe auch mit dem übrigen Stücke vereinbar? Vortrefflich. Nirgend bemerkt man das Auftreten eines Stoichos von 5 Gliedern, wohl aber eines solchen von 3, und dann wiederholt die Responsion zweier Führer und das in Fällen, wo der Koryphaios nicht fehlen kann, wie in der Parodos; die Zwölfzahl ist also mit dem übrigen Stücke sehr wohl verträglich. [1])

Was die Metra betrifft, so fallen im ersten Theile des Kommos den beiden Chorführern eben so wie dem Philoktetes logaödische Strophen zu, und diese sind, da sie eine gewisse Ruhe athmen und dem Rhythmus nach zusammenhängend verlaufen, gesungen worden. In dem zweiten, nicht respondirenden Theile hat Gleditsch 5 Strophen unterschieden, eine iambisch-logaödische 1169—1185, eine logaödische 1186—95, eine daktylische 1196—1202, eine daktylische 1203—1209 und eine iambisch-logaödische 1210—17. Selbstverständlich hat man auch von diesen Rhythmen rein melischen Vortrag auszusagen.

Exodos.

1218—1471.

Philoktetes ist voller Verzweiflung in die Höhle hineingegangen. Der Chor würde jetzt ebenfalls aufbrechen, wenn

1) Bei dieser Gelegenheit finde noch nachträglich die Ansicht Wecklein über die Zahl der Choreuten bei den griechischen Tragikern eine Stelle. Er schreibt in den Studien zu Euripides in Fleckeisens Jahrbüchern 7. Supplementband S. 435: „Nachdem also festgestellt ist, dass Aeschylus noch in seinem letzten Werke nur einen Chor von 12 Personen gekannt hat (im Agam. wie in den Eum., also in der ganzen Orestie) so wird die Vermehrung der Choreutenzahl auf 15, welche die Ueberlieferung dem Sophokles zuschreibt, nicht auch auf Aeschylus bezogen werden dürfen. Wenn er den dritten Schauspieler gern annahm, so mochte ihm doch für seine Orchestik die gewohnte Zahl von 12 Personen zweckmässiger und brauchbarer erscheinen.“

Ich citire die Aeusserung, weil sie von Wecklein stammt, sonst denke ich sie mit guten Gründen wesentlich modificirt zu haben.

nicht Odysseus und Neoptolemos zurückkämen.[1]) Der Chorführer[2]) meldet ihre Ankunft in 4 Trimetern 1218—21: Ich würde auch längst fortgegangen sein und bei meinem Schiffe weilen, wenn ich nicht Odysseus und Neoptolemos zurückkommen sähe.

Neoptolemos ist zu seinem besseren Selbst zurückgekehrt und will dem Philoktetes seinen Bogen wieder einhändigen. Alle Versuche, die Odysseus macht, um ihn von diesem Entschluss abzubringen, sind vergeblich. Auch zum Schwerte greift er; er findet den Neoptolemos zur Gegenwehr bereit. Da entfernt er sich 1259, wirft aber noch die Drohung hin, das Gesammtheer werde sich zu rächen wissen.

1261 ruft Neoptolemos, der noch von einem Diener begleitet war,[3]) den Philoktetes aus seiner Höhle heraus, theilt ihm seine Sinnesänderung mit und übergibt ihm bei 1292 den Bogen. Da springt Odysseus, der sich in einen Hinterhalt gelegt hat, hinzu und thut Einspruch. Als aber Philoktetes den Bogen auf ihn anlegt und nur mit Gewalt vom Neoptolemos daran gehindert werden kann auf ihn zu schiessen, da zieht er sich ängstlich zurück.[4])

Neoptolemos sucht nun den Philoktetes zu bewegen freiwillig mit nach Troia zu kommen. Dieser schwankt erst, weigert sich dann aber entschieden es zu thun, und edel, wie Neoptolemos ist, versteht er sich jetzt dazu ihn in seine Heimat zu führen. In diesem Augenblicke erscheint Herakles in göttlichem Glanze auf dem *θεολογεῖον*, verkündet den Willen des Zeus, dass Philoktetes mit gen Troia ziehen soll, und verheisst ihm für diesen Fall doppeltes Heil, Ruhm und Befreiung von seinem Leiden. In Folge dessen erklärt sich Philoktetes zur Abfahrt bereit[5]) und nimmt von den Stätten,

---

1) Weil 2 Personen gleichzeitig auftreten, sagt der Scholiast *ἐντεῦθεν διπλοῦν ἐστι τὸ ἐπεισόδιον*. S. G. Hermann.

2) Auch Nauck setzt hier den Chorführer an. — Man beachte wieder den Wechsel im Numerus: *ἐγώ* und *ἐλεύσσομεν*.

3) S. Nauck zu 1265.

4) S. Wunder-Wecklein und Dind. edit. Oxon.

5) Ueber die Schiefheit der Katastrophe in dem sonst ganz vortrefflichen Stück, der vollkommensten griechischen Charaktertragödie von wundervollem Bau s. Klein 371, Bernh. 336.

die ihm lieb geworden sind, in bewegten Worten Abschied.[1])

Den abziehenden Helden schliesst sich der Chor an. Er marschirt durch die rechte εἴσοδος ab, während der Koryphaios in einem anapästischen Schlusshypermetron 1469—71 diese Worte recitativisch vorträgt:

So lasst uns denn alle zusammen gehen, zuvor aber die Meergöttinnen bitten, dass sie die Heimkehr uns segnen.

Rückblick.

Es sind 12 ältere, ihrem Herrn Neoptolemos treu ergebene Schiffsleute, aus welchen der Chor des Stückes gebildet ist. Anfänglich wissen sie noch nicht recht, welche Haltung sie zu beobachten haben, sie bleiben sich auch nicht durch das ganze Stück hindurch consequent, insofern sie einmal im ersten Stasimon allzuviel Mitleid mit dem armen Philoktetes empfinden und im Widerspruch zu ihrer ganzen Rolle und gegen alle Verabredung die Heimkehr des schwergeprüften Mannes nicht bloss wünschen sondern mit Bestimmtheit annehmen, im übrigen aber thun sie das, was ihr Herr thut, dem sie sich zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet erachten, sie sind also Gegner des Philoktetes, und tragen das ihre dazu bei ihn mit List zu berücken. (Lessing Laok. C. 4.) Nauck nennt einmal die Choreuten beschränkt.[2]) Das sind sie in gewissem Sinne, doch nicht in höherem Masse als andere Choreuten auch. Sie sehen nicht immer klar, sie geben keine Rathschläge, welche geeignet wären die Lösung herbeizuführen, aber das thun

1) Gegen Ende des Stücks findet ein öfterer Wechsel des Metrums statt. Zunächst da, wo sich Neoptolemos und Philoktetes zum Aufbruch rüsten; hier stehen (1402—1408) trochäische Tetrameter, offenbar, wie Nauck bemerkt, zum Ausdruck der gehobeneren Stimmung. Dann wenden Herakles, Neoptolemos und Philoktetes 1409—17, 1445—1468 anapästische Systeme an. Ohne Zweifel ist in allen diesen Fällen so gut wie bei dem anapäst. Schlusshypermetron des Koryphaios die Parakatologe zur Anwendung gekommen. Ueber die respondirenden Gruppen in der Schlusspartie 1452—1471 s. Christ. Parak. S. 60.

2) Aehnlich äussert sich Josef Kračmar Programm von Böhmisch-Leipa 1867. Es lohnt nicht auf diese Abhandlung näher einzugehen, sie ist in den meisten Punkten verfehlt. Dasselbe gilt von den Ausführungen Reichels im Progr. v. Laibach 1855.

andere Chöre auch nicht, dagegen führen sie uns in tief empfundenen Liedern das ganze Elend des Philoktetes vor und flössen uns auf diese Weise warmes Interesse für den Helden ein. Man versteht daher nicht recht, wie Bernhardy dazu kommt, den Chor der Kälte zu zeihen. Wenn er sich zur Verstellung und zum Betruge entschliesst, so thut er das aus Rücksicht für seinen Herrn und für die hohen Interessen des ganzen Heeres und Volkes. Dabei ist er aber nichts weniger als unempfindlich für die Leiden des Philoktetes, denn wo er auf sie zu sprechen kommt, da wird er warm und zeigt sich tief ergriffen. Das eine ist wahr, er stellt nicht so viele Betrachtungen, Erwägungen und Klagen wie sonst an, eben aus dem Grunde, weil er nicht auf Seite des leidenden Helden steht, ihn also nicht trösten, nicht aufrichten, nicht mit Lehren der Weisheit erfreuen darf. Darauf geht der bekannte Ausspruch des Dio Chrysostomos II, 273: *τά τε μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν, ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου, ἡδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν.* Als die schönsten melischen Partien in diesem Stücke sind das Lied vom Hypnos, das erste Stasimon und der grosse Kommos zu bezeichnen.

Mit den Trachinierinnen und dem König Oidipus hat Philoktetes die wenigsten lyr. Verse, 380 auf 1471, also 0,259.

In scenischer Hinsicht ist der Chor nicht ohne besonderen Reiz. Sowohl in der Parodos wie im Kommos entwickelt er ein reges Leben.

VII. Oidipus auf Kolonos.[1]

Prologos.

1—116.

Die Scene ist der Hain von Kolonos. Davor ist eine natürliche Felsbank, daneben eine Statue des Heros Kolonos, in einiger Entfernung sieht man Athen.

Neben der linken Periakte tritt der geblendete Oidipus in Bettlertracht auf. Antigone führt ihn. Der ermüdete Wanderer wünscht zu ruhen. Bei Vs. 11 will er sich setzen, bei Vs. 21 wiederholt er die Bitte, und Antigone willfahrt ihm, wie Vs. 23 zeigt. Sie will sich darauf erkundigen, an welchem Orte sie weilen, als bei Vs. 29 ein Bewohner des Gaues herankommt. Von ihm erfährt Oidipus, dass er sich im Haine der Eumeniden befindet, und dass Theseus hier als König herrscht. Als er erklärt, er bringe dem Lande, das ihn dulde, Gewinn, da heisst ihn der Mann bleiben, bis er seine Gaugenossen zur Entscheidung des Falles herbeigerufen habe. Erst hatte er den Plan, gleich in Athen beim Landesherrn Anzeige zu machen, s. 47 ff., dann bestimmt ihn Mitleid mit Oidipus und die Aussicht auf das Heil, das er bringt, zunächst seine Gaugenossen herbeizurufen, s. 75 ff. Auf diese Weise wird der Chor passend eingeführt und eben so passend später Theseus.[2])

---

1) Wegen seiner hohen formalen Vollendung hat man das Stück in eine frühere Lebenszeit des Dichters verlegt, vielleicht mit Recht. Die eigentliche Vollendung aber fällt nachweislich in das höchste Alter, die erste Aufführung sogar nach dem Tode des Sophokles. S. argum. II: *τὸν ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίποδα ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱϊδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος.* Bergk praef. p. XXXIX. Bernh. II, 2 S. 327. Nauck, Einl. S. 28.

2) S. Nauck, Einl. S. 9.

Der Bote entfernt sich demgemäss rechts vom Publikum, von wo er gekommen war. — Oidipus und Antigone bleiben zurück. Oidipus richtet ein Gebet an die Eumeniden, ihn endlich dem Orakel des Apollo gemäss von seinen Leiden zu erlösen. Kaum hat er geendet, als eine Anzahl Greise, die Choreuten, in die Orchestra einziehen. Antigone wird sie gleich gewahr und sieht, wie sie nach dem Sitze des Vaters spähen. Sie meldet es demselben. Dieser will sich zunächst verstecken, um zu erfahren, wie die Männer gesonnen sind. Antigone muss ihn deshalb ein Stück in den Hain hineinführen.

Parodos.

117—236.

Der Chor besteht aus fünfzehn attischen Greisen, und zwar aus den Aeltesten von Kolonos. S. Vs. 78 und die Hypothesis: *γέροντες ἐγχώριοι, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συνέστηκεν.* 111 heissen sie *χρόνῳ παλαιοί*, 143 *ἔφοροι τῆς χώρας*, 728 *ἄνδρες εὐγενεῖς τῆσδε χώρας*, 833 *γῆς ἄνακτες* u. s. w.

Wodurch ihr Auftreten motivirt ist, haben wir bereits gesehen. Jener Mann, der mit Oidipus gesprochen, hatte zuerst ihnen dessen Ankunft mitgetheilt und war dann zum Könige nach Athen weiter gegangen. So erzählen sie selbst 297 ff. Sie sind entrüstet darüber, dass es einer wagt den heiligen Hain zu betreten, deshalb eilen sie herbei, wie die ganze Parodos zeigt, und wie der Scholiast zu 117 bemerkt: *ὁ χορὸς ἐκ τῶν ἐπιχωρίων ἀνδρῶν πεπυσμένος, ὅτι προσκαθέζεταί τις τῷ ἱερῷ τόπῳ τούτῳ, τὰ πρῶτα ὑποχαλεπαίνοντές φασι, τίς ἄρα ἐστίν, ἤ ποῦ διατρίβει.* Und dass derselbe die Einführung für wohlgelungen hält, spricht er zu Vs. 111 aus: *τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ χοροῦ εὐαφόρμως θέλει ποιήσασθαι.*

Was den Charakter dieser Chorpartie anbetrifft, so hat bekanntlich Westphal Proleg. 67 behauptet, sie sei noch nicht die Parodos, dieselbe folge erst 668 ff. Denn komme in einer Tragödie zunächst lediglich der Vortrag eines einzelnen Choreuten vor, so sei das keine Parodos, eben weil es kein Chorvortrag, sondern nur Vortrag eines Choreuten sei.

Die Definition der Parodos ist richtig, diese Oidipusstelle aber ist falsch gedeutet. Es ist nicht wahr, wie weiter unten gezeigt wird, dass wir hier lediglich den Vortrag eines einzelnen Choreuten haben; es treten alle Choreuten nach einander auf, der Vortrag ist also schliesslich ein Vortrag des Chores, folglich nach Westphals auf der trefflichen Conjectur ὅλη beruhender Definition eine Parodos.

Schon vor Westphal hatten Hermann, Reisig, Boeckh, O. Müller u. A. 668 ff. für die Parodos erklärt. Hermann beruft sich ausdrücklich auf das Zeugnis des Plutarch an seni sit ger. resp. 3 p. 785 A., der in der That jenes Melos als Parodos betrachtet.[1]) Allein dass man in jenen Worten einen wie auch immer entstandenen Irrthum Plutarchs zu sehen habe, bemerkt schon Lachmann De mensura trag. p. 51 und Rhein. Mus. I (1827) p. 325. Weiter hat Bode S. 197 dagegen eingewandt, dass füglich nicht mehr von einem Einzugsliede die Rede sein könne, wenn die Handlung des Stückes bereits bis zur Katastrophe vorgeschritten sei, und dass die Aristotelische Definition des Stasimon ganz gut auf jenes Lied passe. Sodann hat Kock jene Auffassung mit den triftigsten Gründen bestritten, und auch Arnoldt und ich haben uns bereits entschieden gegen sie erklärt.[2])

Das Lied ist eine Parodos, weil es der gesammte erste Vortrag des Chores ist, und zwar ist es eine kommatische Parodos, weil Choreuten und Bühnenpersonen einen lebhaften Wechselgesang unterhalten. Als kommatische Parodos wird sie denn auch jetzt von den Meisten anerkannt.

Dass diese Partie nicht vom ganzen Chore vorgetragen wird, sondern von einzelnen Choreuten, liegt auf der Hand. Die kurzen Sätze, die lebhafte Erwiederung, der rasche Personenwechsel, die vielen Fragen, Anreden und Befehle, das

---

1) *Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ* (l. *Κολωνῷ*) *πάροδον ἧ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας.*

2) Man vergl. noch die Ausführungen von Leop. Schmidt De parodi in tr. Gr. notione p. 2 und von Ascherson De par. p. 21.

alles verlangt eine Mehrzahl von Personen. Sogar Westphal kann Proleg. S. 67 nicht umhin, einen einzelnen Choreuten anzunehmen. Bamberger zählte dieses Lied zu denen, quae a partibus chori cantantur. G. Hermann und Boeckh brachten dann die einzelnen Choreuten unter, und ihrem Beispiele sind Nauck, Schöll, Hoffmann u. A. gefolgt.

G. Hermann hat zuerst gesehen,[1]) dass in dieser kommatischen Parodos zwei Theile zu unterscheiden sind. Der eine enthält 2 Str. und 2 Antistr. mit eingelegten Anapästen und reicht von 117—206, der zweite besteht aus ἀνομοιοστρόφοις und reicht bis 236. Wie Hermann, so zähle auch ich in der ganzen Parodos dreissig chorische Kola, nur zum Theil andere als er, und ich weise auch nicht der ersten Hälfte sechzehn,[2]) der zweiten vierzehn zu, sondern jeder von beiden fünfzehn. Es ist wahr, Hermann hat die 16 Abschnitte mit einem Schein von Wahrheit an die fünfzehn Choreuten zu vertheilen gewusst; er gibt nämlich den neunten und dreizehnten, die beide nach seiner Abtheilung wenigstens keine entsprechenden Verse haben, ein- und demselben Choreuten, und zwar dem Koryphaios, weil es Anapästen mit gewichtigem Inhalt seien. — Allein es ist doch überaus befremdlich, dass, während alle anderen nur einmal sprechen, der Chorführer zweimal das Wort ergreifen soll, und ebenso wenig ist es wahrscheinlich, dass erst hier die Reihe an ihn kommt, und dass ein Anderer als er die wichtigen Befehle zu Anfang der Parodos ertheilt.

Boeckh[3]) nimmt den Vorschlag von Hermann an, ändert ihn aber dahin, dass er das vierte und fünfte Glied, die sich nicht

1) Anm. zu 209.

2) Sechzehn nimmt auch Kock an S. 51.

3) Index lect. per sem. aest. Berol. 1843. Ich citire aus dieser Schrift die interessante und ohne Frage zutreffende Bemerkung über Heimsoeths Stellung zur Chortheorie (p. 4): Carmina chorica Graecae tragoediae diu est ex quo docti monuerunt non omnia esse ab universo choro, sed ex parte quidem a singulis choreutis commatice cantata; neque hanc sententiam, a G. Hermanno inprimis stabilitam, Fridericus Heimsoethius, qui eam evertere peculiari libello conatus est, ullo modo videtur convellisse.

entsprechenden Kola eines anapästischen Systems, einem Choreuten zuweist.[1]) Es entstehen dann aber dieselben Unzuträglichkeiten wie bei Hermann, oder vielmehr noch grössere, insofern hier wegen der relativen Unbedeutendheit der Verse der Koryphaios noch weniger angesetzt werden darf.

Die andere Vertheilung, die Boeckh und Nauck noch für möglich halten, und wonach die erste grössere Hälfte der Parodos nicht von sechzehn, sondern von acht Choreuten in der Weise vorgetragen sein soll, dass auf jeden zwei Kommata fallen, die zweite dagegen von sieben, entbehrt aus dem Grunde aller Wahrscheinlichkeit, weil nirgend anders so verfahren wird, und weil es die Lebhaftigkeit der Scene und die grosse Aufregung des Chores verlangt, dass jeder Einzelne an der Wechselrede theilnimmt.

Schöll lässt die fünfzehn in ganz anderer Weise zu Worte kommen. Er unterscheidet achtzehn Kommata und gibt drei davon dem Gesammtchor. Aber es ist leicht zu zeigen, wie er nur durch Uebertretung der einfachsten hier geltenden Gesetze zur Annahme von achtzehn Abschnitten kommt und wie er dann ohne allen Grund den Gesammtchor einführt. So lässt er in Str. α′ seinen vierten Abschnitt nach dem ersten Worte der fünftletzten Zeile, nach *ἰέντες* beginnen, in der Antistr. α′ aber den, der jenem entsprechen sollte, schon am Schluss der sechstletzten Zeile, nach *ἐρατίνοι*. Diese unrhythmische Abtheilung, welche auf die Responsion keine Rücksicht nimmt, ist ganz unhaltbar, abgesehen davon, dass Str. α′ von 124 ab ein einheitliches Ganzes bildet, eine Zerreissung also nicht zulässt.

Ohne Grund hat er dann den Gesammtchor eingeführt. Oder soll die Worte *ἰώ ἰώ κτλ.* 140 ff., die er zusammen gesprochen sein lässt, nicht eben so gut ein Einzelner vortragen als 143 die Worte *Ζεῦ ἀλεξῆτορ κτλ.*, die einen ganz ähnlichen Charakter haben? Und ist es denkbar, dass der ganze Chor 192 dem Oidipus zuruft: Steh nun, setze den Schritt nicht weiter vor, und gleich darauf der dreizehnte Choreut: Es genügt, ich sagt' es?

---

1) Nauck reproducirt in seiner Ausgabe die Darstellung Boeckhs.

Der Fehler, der bisher noch immer gemacht worden ist, liegt darin, dass man die fünf ersten Zeilen in Str. und Antistr. α′ an je zwei Choreuten vertheilt hat. Sie gehören je einem. Die Befehle, die in 121—22 liegen, gibt derselbe, der ὅρα gerufen, es sind nur nähere Ausführungen des allgemein gehaltenen Imperativs, und nichts ist wahrscheinlicher und zugleich passender, als dass hier der Koryphaios spricht, dem es zukommt den Choreuten zu sagen, was sie zu thun haben. Eben so ist es ohne Frage sehr wohl möglich, 151—52 mit dem Vorhergehenden zu verbinden. Derselbe Choreut, der sein Erstaunen über die Grösse des Unglücks und der Verschuldung des Oidipus geäussert hat, fügt gleich hinzu, das neue Uebel sollst du dem alten nicht zugesellen. Auf diese Weise erhalten wir freilich erst vierzehn Kommata. Aber in 140 liegt deutlich ein selbständiger Theil vor, wenigstens ein Theil, den man gut thut selbständig zu fassen. Dann ruft der eine, als er die Stimme des Oidipus gehört und seine Gestalt erblickt hat, ἰώ ἰώ und verstummt vor Staunen, der andere aber fasst sich und gibt seinem Staunen Ausdruck. Rücksichten auf Responsion sind nicht zu nehmen, es ist keine Spur davon vorhanden, und Hermann ist sehr im Unrecht, wenn er 140 und 143 sich entsprechen lässt, wie wenn der anapästische Monom. ἰὼ ἰώ gar nicht dastände. (Boeckh sah, dass sich diese Verse nicht entsprechen, und gab sie darum einem Choreuten. Das ist auch falsch. S. 270.)

Bevor ich meine eigene Auffassung entwickele, ist es gerathen, die metrische Composition der Parodos, wie sie H. Schmidt und Gleditsch analysirt haben, sich vorzuführen.

Erster Theil.

Str. α′ 117—137 ∽ 149—169 logaödische Strophen.

138—148 und 170—177 Anapästen, die sich nicht entsprechen.

Str. β′ 178—187 ∽ 194—206 logaödische Strophen.

Zwischen ihnen liegt ein anapäst. System 188—193.

Zweiter Theil.

207—211 1 logaödische Strophe.

212—215 1 ionische Strophe.

216—223 1 anapästisch-logaödische Strophe.
224—227 1 anapästische Strophe.
228—236 1 daktylische Strophe.

Es sind aber meiner Ansicht nach die Verse also unter die fünfzehn Choreuten zu vertheilen:

117—122.	123—37.	140.	141.	143.	149—54.	155—69.
α′	β′	γ′	δ′	ε′	ς′	ζ′

176—77.
η′

178.	180—81.	184—87.	192—93.	194.	195—96.	203—206.
ϑ′	ι′	ια′	ιβ′	ιγ′	ιδ′	ιε′

Indessen ist mit diesem Schema noch wenig gethan. Wir haben den Verlauf der Parodos noch eingehender zu betrachten. Verweilen wir zunächst einen Augenblick beim Einzug. Hermann lässt die einzelnen Choreuten aus der Stellung *κατὰ στοίχους* heraus singen resp. sprechen. Allerdings räumt er ein, dass derjenige, an welchen die Reihe kommt, nicht stille steht, er lässt ihn aber doch nur soweit seine Stellung ändern, dass das Ebenmass der Aufstellung nicht verloren geht. Allein diese Annahme ist mit der Unruhe und Beweglichkeit, die in dieser Parodos, wenigstens während der ersten Strophen derselben herrscht, durchaus nicht vereinbar. Die Greise kommen eilenden Schrittes herbei, spähen überall nach dem Frevler aus, suchen ihn an verschiedenen Stellen, (*ὅρα . . . προσπεύϑου, λεῦσσέ νιν, προσδέρκου πανταχῇ . . . ὃν ἐγὼ λεύσσων περὶ πᾶν οὔπω δύναμαι τέμενος γνῶναι ποῦ μοί ποτε ναίει*), wahren keine strenge Ordnung in der hastigen Aufeinanderfolge ihrer Aeusserungen, — das alles lässt darauf schliessen, dass sie nicht wie sonst in Reihe und Glied aufmarschiren, sondern einzeln, zerstreut (*σποράδην*), oder höchstens in kleineren Gruppen vereint auftreten. Dies war auch bereits die Ansicht von O. Müller, Eum. S. 87 Anmerk. 3.

Dann findet sie sich weiter bei Bode S. 196, bei Nauck Einl. S. 9, bei Myriantheus u. A.[1])

117—122 hat ὁ α', der Koryphaios, während er allen anderen voran auf die Orchestra eilt. Es ist das eine aus logaöd. und synk. iamb. Versen gebildete und melisch vorgetragene Periode.

123—137 theils Melos, theils Recitativ von ὁ β'. Bis 134 sucht derselbe, dann gesteht er ein, dass er den Greis nicht finden kann.

Bei 138 wird Oidipus von der Antigone, auf die er sich stützt, aus dem Versteck im heiligen Haine herausgeführt, und indem er in einiger Entfernung Halt macht (s. 163), ruft er: Hier ist der Gesuchte. Das kleine anapäst. System 138—39 trägt er natürlich recitativisch vor.

Bei seinem entsetzlichen Anblick ruft ὁ γ' Vs. 140 erschrocken aus: ἰὼ ἰώ.[2]) ὁ δ' gibt den Grund des Schreckens an 141.

Vs. 142 bittet Oidipus die Choreuten ihn nicht für einen Frevler zu halten. Immer noch voller Erstaunen ruft ὁ ε' 143: Errettender Zeus, wer ist der Alte? 144—48 führt Oidipus aus, er sei ein unglücklicher Mann, sonst würde er sich nicht auf die Schwache stützen.

Jetzt braucht der Chor nicht mehr zu suchen und sich zu zerstreuen, es liegt also kein Grund mehr für ihn vor, seine gewöhnliche Stellung nicht einzunehmen.[3]) Die Choreuten rücken also während des recitativischen Vortrags der Anapästen, sowohl der ihrigen als der des Oidipus, zusam-

---

1) Myr. sucht auch hier wieder aus einer Analyse der Strophe zu erweisen, dass sie wegen ihres wechselnden Tactes und der ungleichen Kola nicht geeignet sei, ein Marschlied abzugeben. Indessen habe ich schon früher gesagt, warum ich mit Brambach und Christ auch bei solchen Logaöden einen Marsch annehmen zu dürfen glaube, und dann gehen doch auch bei Myr. die einzelnen Choreuten zu jenen Versen hin und her.

2) An der Kürze des Abschnitts ist kein Anstoss zu nehmen. Es kehren öfter solche wieder, z. B. 199, 221, 224 u. s. w.

3) A. Schöll lässt den Vormarsch des Chors schon bei Vs. 135 beginnen. Allein eine bestimmte Richtung können sie doch erst einschlagen, als Oidipus sich ihnen zeigt. (S. auch Myr. S. 82).

men und stellen sich der Bühne gegenüber[1]) *κατὰ στοίχους* auf, d. h. fünf Mann in Front und drei Mann hoch. Für diese Annahme spricht die Analogie, und dann ist es wohl nicht blosse Sache des Zufalls, dass eben jetzt fünf Mann gesprochen haben, und dass die Antistr. mit dem zweiten Stoichos beginnt. Jene fünf haben als die Vordersten gesucht und bilden nun naturgemäss den ersten Stoichos. In ihrer Mitte steht der Koryphaios. Es geht das daraus hervor, dass er als der erste zu suchen hatte.

149—154 beklagt ὁ ς′ die Blindheit des Königs und ersucht ihn zu seinen alten Leiden keinen neuen Frevel zu gesellen.

155—169 fordert ὁ ζ′ den Oidipus auf den heiligen Ort zu verlassen, näher heranzukommen und da zu ihrer Versammlung zu sprechen, wo es für alle geziemend sei.[2]) In einem anapästischen System fragt Oidipus die Antigone, was er thun solle. Sie räth ihm den Bürgern zu gehorchen. Er ist bereit dazu, sie muss ihn wieder anfassen, und er bittet nur noch die Greise, ihn, wenn er die heilige Stätte verlassen habe, nicht preiszugeben. Da versichert ihn ὁ η′ in einem kleinen anapästischen System, es solle ihn Niemand wider seinen Willen von hier wegführen.

Von 174 ab setzt sich Oidipus wieder in Bewegung (S. Myr. S. 26).[3]) 178 fragt er: *προβῶ?* Soll ich noch weiter vorschreiten? und ὁ θ′ antwortet: *ἐπίβαινε πόρρω*, schreite noch zu.

---

1) Ascherson, De par. p. 21 und R. Schultze, De chori Gr. hab. ext. p. 54 sind nicht abgeneigt die Parodos ganz auf die Skene zu verlegen. Doch dafür spricht nichts, dagegen alles. Ich verweise nur auf 155 ff. und auf die eingehende Untersuchung bei Kock S. 52 u. 53.

2) Es trennte sie also noch ein beträchtlicher Zwischenraum. Sehr richtig bemerkt der Scholiast zu 163: *πολλή ἐστιν ὁδὸς ἡ διαχωρίζουσά σε ἡμῶν· δεῖ γὰρ νοεῖν κτλ.*

3) Eine etwas abweichende Darstellung findet sich bei Leop. Schmidt S. 28. Danach erreicht der Chor erst während der Anapästen 167—175 seinen gewöhnlichen Standpunkt in der Orchestra. Allein die Marschrhythmen, die wiederholt zur Anwendung kommen, und die offenbar zu jener Annahme geführt haben, begleiten die Schritte des Oidipus, nicht des Chores. Dieser hat bereits bei Vs. 148 festen Fuss gefasst.

Darauf Oidipus 180: ἔτι, noch mehr? Er ist also einige Schritte weiter gegangen (Myr. S. 27). Es antwortet ὁ ι' und zwar wendet er sich an die Antigone mit den Worten: Schreite noch weiter vor, meine Tochter, du verstehst ja meine Weisung. (Er wird hierbei auf die Felsbank hingewiesen haben). Antigone ermuntert nun ihren Vater zu weiterem Vorwärtsschreiten.

184—187 ruft ihm ὁ ια' zu: Entschliesse dich, Fremdling, auf fremdem Boden ebendasselbe wie die Bewohner zu hassen und zu verehren. In Folge dieser Ermahnung fordert Oidipus seine Tochter auf ihn dahin zu geleiten, wo er der Ehrfurcht Weg betrete und höre und spreche, was zu seinem Nutzen diene. Er schreitet also von neuem vor.

Jetzt aber ruft ihm ὁ ιβ' Halt zu, 192 f. Bleibe da, gehe nicht über die felsähnliche Erhöhung hinaus.

Oidipus 195: Hier soll ich bleiben? [1]

ὁ ιγ': Ja, du bist weit genug vorgeschritten.

Oidipus 195: ἑσθῶ, soll ich mich niedersetzen lassen?

ὁ ιδ': Lass dich seitwärts auf dem Rande zum Sitzen nieder.

Antigone wirft ein, dafür zu sorgen sei ihre Sache, und sie räth dem Vater, der ob seiner Hilflosigkeit in Klagen ausbricht, in Ruhe den Schritt dem Schritte anzupassen und sich ihr ganz anzuvertrauen.

Wieder klagt Oidipus 202 über sein Verhängnis, dann setzt er sich nieder.

Und nun, da er den heiligen Ort verlassen hat, und es sich mit ihm reden lässt, fragt ihn der Chor der Sitte gemäss nach Herkunft und Namen und Schicksal. Es thut das ὁ ιε' 203—206.

Die letzten Choreuten brauchen bald logaödische, bald iambische Verse. Ich weise jenen melischen, diesen recitativischen Vortrag zu.

Zweiter Theil.

Schon dem Inhalte nach unterscheidet er sich vom ersten. Dieser dient dazu, den Oidipus aus dem Haine herauszuholen

1) Ueber das οὕτως s. Dind.

und zum Verhör zu führen, der zweite aber dazu, das Verhör mit ihm anzustellen.

Sodann der chorischen Scenerie nach. Es beginnt ein neuer durchgängiger Einzelvortrag. Nauck freilich meint, die Vertheilung unter funfzehn oder sieben (s. Boeckhs und seinen zweiten Vorschlag oben S. 270) stosse auf erhebliche Schwierigkeiten, und ähnlich bemerkt Schöll, die Vertheilung an die Einzelstimmen des Chors sei nicht gesichert. Gleichwohl haben Schöll und Hermann die Vertheilung versucht. Aber Schöll ist wieder ganz willkürlich verfahren; ohne allen Grund weist er einzelne Partien bald zwei, bald drei, bald allen Choreuten zu. Mit G. Hermann bin ich in den meisten Punkten einverstanden, nur in einigen weiche ich ab. Er hat ohne Frage Recht daran gethan, dass er 224 den Ausruf *δύσμορος*, den die Handschriften dem Oidipus geben, dem Chore zutheilte. Eben so sehr ist er im Rechte, wenn er nichts davon wissen will, dass die dialogischen Verse, welche auf die Monodie der Antigone folgen, noch dem Chorführer als dem funfzehnten Choreuten zu geben seien. Auch seine Vertheilung heisse ich gut. Nur ist es ihm nicht gelungen zwischen einigen kleineren Partien (216—217 ∽ 218—219. 220—221 ∽ 222—223. 224—225 ∽ 226—227) antistrophische Responsion nachzuweisen, ich kann mich also danach mit der Vertheilung nicht richten. Denn hier Entsprechung anzunehmen ist um deswillen nicht erlaubt, weil die Reihen oder Theile von Reihen nicht von entsprechenden Personen vorgetragen werden. So würden der einen Antigone (V. 216) zwei Choreuten (Vs. 218) gegenüberstehen, und in Antistr. ϛ′ fiele einem Choreuten dieselbe Partie zu, in welche sich in der Str. vier Choreuten zu theilen hätten. Ja, in dem Strophenpaare, das Hermann ε′ nennt, würde sogar der Fall eintreten, dass sich die dem Chor zufallenden Partien nicht einmal dem äusseren Umfange nach deckten. Ein solches Verfahren aber ist so unrhythmisch wie möglich und hebt den Charakter der Responsion ganz auf. — Vorsichtiger schreibt Nauck S. 10: Einer metrischen Responsion scheint dieser zweite Theil sich zu entziehen. H. Schmidt aber und Gleditsch wollen mit Fug und Recht von einer Responsion nichts

wissen und constatiren bloss verschiedene durch das Metrum gesonderte Absätze.

Als Oidipus 207 und 208 zögernd geäussert hat, er sei ein Flüchtling, aber sie sollten ihn lassen, da entgegnet 209 ὁ α′: Was verbietest du uns da zu fragen? Oidipus bittet ihn nicht auszuforschen. ὁ β′ 212: Warum? Oidipus: Ich habe eine schreckliche Herkunft. Trotzdem ruft ihm ὁ γ′ ermunternd zu: Sprich nur. Oidipus wendet sich rathlos an seine Tochter. 215 wiederholt ὁ δ′ die Frage, von wem und woher er stamme? Oidipus bittet von neuem seine Tochter um Rath. Sie ist der Meinung, er müsse sprechen. Da will er es thun. Aber dem Chor haben sie schon zu lange gezögert. Gleich zwei Choreuten nach einander geben ihrer Ungeduld 219 Ausdruck. Ihr zögert lange, ruft der eine; aber beeile dich, der andere; es sind das ὁ ε′ und ὁ ς′.[1])

220 Oidipus: Habt ihr vom Sohne des Laios gehört? Bei blosser Nennung dieses Namens erschrickt der Chor, und ὁ ζ′ ruft aus: ὀοοώ.[2]) 221 Oidipus: Und vom Labdakidengeschlechte? ὁ η′: ὦ Ζεῦ. 222 Oidipus: Und vom unglücklichen Oidipus? ὁ ϑ′: Bist du es selbst? 223 Oidipus: Erschreckt nicht. Vs. 224 gehört allein dem Chore, (s. Hermann) und zwar ist er vierfach zu theilen. Es ruft ὁ ι′: ἰώ (Dind. ὠώ), ὁ ια′: ὠώ, ὁ ιβ′: δύσμορος, ὁ ιγ′: ὠώ. Oidipus fragt Antigone, was nun geschehen werde. 226 befiehlt ihnen ὁ ιδ′ das Land zu verlassen. 227 erinnert sie Oidipus an das Versprechen, das sie ihm früher gegeben haben. Allein 228—236 führt ὁ ιε′ aus: Es wird keiner vom Schicksal bestraft, wenn er vergilt, was er vorher selbst erlitten. Trug einem anderen Truge zur Seite gestellt gibt Lust, nicht Leid zurück. Darum verlass du das Land, damit du ihm nicht eine weitere Schuld aufbürdest.

Diese letzte Partie könnte man sich versucht fühlen in drei Abschnitte zu theilen, 1) 229—30 bis τίνειν, 2) 230—

---

1) In dieser Weise theilt auch G. Hermann ab, und man ist vollkommen berechtigt dazu. Das μακρὰ μέλλετον tadelt die Langsamkeit, das ἀλλὰ τάχυνε empfiehlt die Eile, und die beiden Glieder haben solche Selbständigkeit, dass man sie durch einen Punkt trennen kann.

2) So Dind. für ὢ ὢ ἰού.

233 bis ἔχειν, 3) 233 bis Schluss. Indessen fügen sich doch die drei Gedanken zu einem schönen Ganzen zusammen. Was aber eine Zerstückelung entschieden ausschliesst, das ist der metrische Bau. Es liegt eine daktylische Strophe vor, die aus 6 Tetrapodien, 1 Dipodie und 1 synk. iamb. Tetrap. besteht. Es haben aber diese Daktylen zwei charakteristische Eigenschaften, sie sind durchweg rein gehalten und dann lassen sie dreimal Wortbrechung zu. Dies beides zeigt, dass sie sehr schnell, in einem Athemzuge, ἀπνευστί, (s. oben S. 55) also von ein- und demselben Choreuten vorgetragen wurden.

Der Vortrag dieses daktylischen Systems hat ohne Zweifel in der Parakataloge bestanden, und dieselbe wird auch bei den vorhergehenden kommatischen Versen, den trochäischen (209), den ionischen (212—215), den anapästisch-logaödischen (216—223), und den anapästischen (224—228) zur Anwendung gekommen sein.

Die Schlussstrophe 229—236, die alle anderen Kommata an äusserer Ausdehnung und an Gewicht übertrifft, kann nur dem Koryphaios gehören. Ihm kommt es zu die endgiltige Meinung des Chores mit solcher Entschiedenheit, wie es hier geschieht, auszusprechen.[1]) Es tritt also hier das umgekehrte Verhältnis ein wie in der ersten Hälfte der Parodos. Dort beginnt der Koryphaios den Kommos, hier schliesst er ihn; dort pflanzt sich das Wechselgespräch vom ersten zum dritten Stoichos fort, hier vom dritten zum ersten. Eine solche rückläufige Bewegung ist so natürlich wie etwas. Als der letzte geendet, fängt einer seiner Nachbarn wieder an, und so wird ein auffallender Sprung glücklich vermieden. Die Aufeinanderfolge der einzelnen Choreuten genau zu bestimmen ist freilich sehr schwer, wenn nicht unmöglich. In der ersten Hälfte des Kommos ist sie nach Hermann diese:

ι'	α'	γ'	β'	ιγ'
ια'	δ'	ϑ'	ε'	ιδ'
ιβ'	ς'	η'	ζ'	ιε'

Allein diese Aufstellung beruht auf ungenauen Responsionsverhältnissen, kann also nicht beibehalten werden. Nach mei-

1) Auch A. Schöll gibt die Verse dem Chorführer.

ner Ansicht haben die Choreuten folgende Ordnung innegehalten:

ϑ έ α τ ϱ ο ν.

ιγ'	ιε'	ιβ'	ια'	ιδ'
↓	↓	↓	↓	↓
ϑ'	η'	ϛ'	ζ'	ι'
↓	↓	↓	↓	↓
δ'	γ'	α'	β'	ε'
↓	ɸ	♀	ɸ	↓

σκηνή.

Für den zweiten Theil hat Hermann drei verschiedene Vorschläge. Ich übergehe sie, da sie ebenfalls eine Gleichheit der Glieder zur Grundlage haben, die in Wirklichkeit fehlt. Trägt man den respondirenden Stellungen und analogen Aeusserungen Rechnung, so kommt man zu folgendem Schema:

ϑ έ α τ ϱ ο ν.

ε'	β'	α'	γ'	δ'
↓	↓	↓	↓	↓
ϛ'	ζ'	ϑ'	η'	ι'
↓	↓	↓	↓	↓
ιδ'	ιγ'	ιε'	ιβ'	ια'
↓	ɸ	♀	ɸ	↓

σκηνή.

Es ist also hier ὁ ιε' der Koryphaios, der im ersten Wechselgesang als ὁ α' an die Reihe kam.

Unmittelbar an die Parodos schliesst sich eine Monodie der Antigone (μέλος ἀπὸ σκηνῆς) an,[1]) die aus einer logaödischen und einer daktylischen Strophe besteht und selbstverständlich gesungen ist, da sie allen kommatischen Charakter verloren hat. Antigone beschwört darin die Greise, sich doch ihrer, der verlassenen Jungfrau, und ihres hilflosen Vaters zu erbarmen.

1) Mit der Parodos als solcher hat der Bühnengesang nichts mehr zu thun, s. Kock S. 55.

Erstes Epeisodion.

254—509.

254—57 gibt der Chorführer der Antigone die Versicherung, dass sie mit ihr und ihrem Vater warmes Mitleid empfänden. Aber aus Scheu vor den Göttern könnten sie nichts anderes sagen als was sie schon gesagt hätten. (Es geht das auf den Befehl, die Fremden sollten sich entfernen, 226, 234 ff. So auch der Scholiast: *ἀλλ' ἐμμένομεν τοῖς λεχθεῖσιν.*)

258 ff. hält ihnen Oidipus[1]) ihr grosses Unrecht vor, erinnert sie an den Ruf der Frömmigkeit, dessen Athen geniesse, und verheisst dem Lande Glück, wenn sie ihn schützen. Diese Worte machen tiefen Eindruck auf den Chor. Der Führer erklärt 292—95, dass er achtungsvolle Scheu vor ihnen hege, und dass er Oidipus dulden wolle, bis Theseus komme, die Entscheidung zu treffen.[2])

Oidipus fragt, wo der Herrscher weile. Der Koryphaios erwiedert 297—98: Drin in der Hauptstadt des Landes, und derselbe Bote, der mich gerufen, ist weitergeeilt auch ihn zu holen.

Oidipus: Glaubt ihr, dass er meinetwegen kommen wird? Der Chorführer 301: Gewiss, wenn er deinen Namen hört.

Oidipus: Wer wird ihm den nennen?

Chorführer 303—307: Seit er uns bekannt ist,[3]) wird er sich schnell überall hin verbreiten und auch zu seinen Ohren dringen, und dann erscheint er gleich.

Hieran schliesst sich die ergreifende Scene zwischen Oidipus, Antigone und Ismene. Letztere, welche von einem treuen Diener begleitet (s. Vs. 334) neben der linken Periakte hereinkommt, meldet den Streit der Brüder, das Orakel, demzufolge die Entscheidung beim Oidipus steht, und die bevorstehende

---

1) Hierbei redet er den Chor bald im Singular bald im Plural an, s. 264, 281 u. s. f.

2) S. Nauck S. 11. Der Scholiast sagt treffend: *ἀρκεῖ δέ μοί φησι τὸ τοὺς ἡγεμόνας μὲν περὶ τούτων σκοπεῖν.*

3) So fasst der Scholiast die Stelle: *εἰκὸς οὖν ἐστιν ἡμῶν ἀκηκοότων καὶ ἕτερον μεμαθηκέναι. Ὁ γὰρ ἀπεληλυθὼς πρότερον, οὐδέπω μεμαθήκει ὅστις ἦν. Τῷ γὰρ χορῷ πρώτῳ ὡμολόγησεν. Διὰ μέσου δὲ τὸ θάρσει.*

Ankunft des Kreon, der den Vater holen will, um ihn in der Nähe des thebanischen Landes zu bewahren.

Oidipus verwünscht seine Söhne und will weder ihnen noch dem Lande, das ihn so schändlich behandelt hat, den Segen zuwenden, der an sein Grab geknüpft ist. Kreon soll ihn nicht in seine Gewalt bekommen. Denn wenn ihr Fremdlinge (er wendet sich an die Choreuten) mit den hochheiligen Göttinnen mich schützt, so werdet ihr der Stadt Heil bereiten, meinen Feinden aber Mühsal.[1])

Das unverdiente Unglück des Oidipus und die erneute Versicherung, er bringe ihnen Heil, stimmt den Chor immer gütiger. 461—464 erbietet sich der Koryphaios ihm gute Rathschläge zu geben. Sie folgen in dem Zwiegespräch.

Oidipus oder ein anderer für ihn soll aus zwei Krügen reines Quellwasser, aus einem dritten eine Spende von Wasser und Honig ausgiessen, dann 3 × 9 Zweige auf den Boden streuen und die Eumeniden um Hilfe anflehen. Sobald das geschehen ist, verspricht der Chorführer ihn schützen zu wollen, sonst aber müsse er für ihn fürchten.

Es erbietet sich Ismene die Spende und die Sühne zu vollziehen. Sie fragt, wo es geschehen soll.

Der Chorführer erwiedert 505—506, jenseits des Haines, und wenn es ihr an etwas fehle, so sei einer in der Nähe, ihr alles zu zeigen.[2])

Ismene empfiehlt dann den Vater dem Schutze der Schwester und entfernt sich (nach links hin).

Der Chor kommt in diesem Epeisodion sechszehnmal zu Worte. Es fragt sich, ob nicht hier und da etwas für Vertheilung der Kola an Koryphaios und Parastaten oder auch an die Mitglieder des einen Stoichos spricht. Aber nein, nicht das Geringste. Die erste Aeusserung 254—57 steht ganz für sich. Die vier folgenden 292—95, 297—98, 301 und

1) Nauck versteht unter *μέγαν σωτῆρα* den Apollon. Dagegen spricht ganz deutlich das *σεαυτόν* 462. Hermann gibt bereits das Richtige: me huic urbi magnum sospitatorem, inimicis autem meis ultorem. Auch der Scholiast hat diese Auffassung: *ὡς . . ἔσοιτο αὐτοῖς ποτε σωτήρ κτλ.*

2) Damit wird ein Tempeldiener gemeint sein, der den Hain und die heiligen Geräthe beaufsichtigte. S. Nauck zu 472.

303—307 sind weder dem Inhalt noch der Form nach so gebaut, dass man sie entsprechenden Choreuten geben könnte. Alle anderen endlich, 461—64, 466—67, 469—70, 472—73, 475, 477, 479, 481, 483—84, 486—92 und 505—506 sind Theile eines zusammenhängenden, unverkennbar von einem ausgehenden Rathschlages. Es ist also überall der Chorführer anzusetzen.

Zweiter Kommos.

510—548.

Str. α' 510—520. Der Chor weiss, wie schmerzlich es ist, altes Leid wachzurufen, doch wünscht er das Unglück des Oidipus näher kennen zu lernen. Dieser versteht sich erst dann dazu es zu erzählen, als der Chor ihn daran erinnert, dass er ihm ja auch seine Wünsche erfülle. (Damit spielt er auf 460 ff. an).

Antistr. α' 521—533. Oidipus berichtet von der schrecklichen Ehe mit seiner Mutter, und wie seine beiden Töchter zugleich seine Schwestern sind.

Str. β' 534—541. Oidipus führt weiter aus, unfreiwillig sei er in dies Unglück gerathen; die Stadt sei daran Schuld; das habe er nicht um sie verdient.

Antistr. β' 542—548. Der Chor erinnert ihn an den Vatermord. Auch hier behauptet jener, unschuldig zu sein; er sei angegriffen worden und habe sich vertheidigt.

So hat der Kommos den Zweck den Chor, welcher von den Frevelthaten des Oidipus gehört hatte und nur mit Scheu zu dem Manne hinsah, zu beruhigen. Oidipus erzählt ihm, dass er die Greuelthaten unwissentlich verübt habe.

Es liegt wieder deutlich ein Kommos vor. Lauter kleine auf Schauspieler und Chor vertheilte Abschnitte, und dazu threnetischer Charakter.

Eine besondere Eigenthümlichkeit dieses Kommos besteht noch darin, dass er nicht wie die meisten anderen innerhalb eines Epeisodion steht, sondern gleich wie ein Stasimon den Zwischenraum zwischen zwei Akten ausfüllt. Vorher entfernt sich Ismene und nachher erscheint Theseus. S. 43.

Die Vermuthung, dass hier alle Choreuten beschäftigt sind, drängt sich wohl Jedem auf. Es fragt sich nur, in welcher Weise.

Die Vertheilung, die Schöll vorschlägt, ist, wie ein flüchtiger Blick zeigt, nicht richtig. Er überlässt wieder ohne allen Grund einige Verse dem Gesammtchor, und was schlimmer ist, er beachtet die antistrophische Responsion wieder gar nicht. Im ersten Strophenpaar ist dieselbe allerdings vom Dichter selber insofern nicht beibehalten, als die Stellen, die in der Str. der Chor hat, in der Antistr. Oidipus erhält und umgekehrt, (Herm. zu 547, Nauck zu 532,) aber im zweiten Strophenpaar entsprechen sich doch die chorischen Partien so genau,[1]) dass es völlig unerlaubt ist an einer Stelle in der Str. den Gesammtchor und an der entsprechenden Stelle in der Antistr. einen Einzelnen anzusetzen. Schöll aber ist bei Vs. 536 und 542 also verfahren.

Ganz vortrefflich dagegen ist die Eintheilung von G. Hermann (zu 547). Er hat richtig erkannt, dass die chorischen Kola im zweiten Strophenpaare entsprechenden Choreuten gegeben werden müssen, er hat weiter erkannt, dass auf das erste Strophenpaar neun, und zwar auf die Str. fünf, auf die Antistr. vier, auf das zweite Strophenpaar dagegen sechs, und zwar auf jede Str. drei Choreuten kommen; nicht minder gut hat er endlich aus der Dreitheilung im zweiten Strophenpaare geschlossen, dass hier der Chor *κατὰ ζυγά*, also zu drei Mann, in fünf hinter einander folgenden Gliedern der Bühne gegenüberstand.

Ganz unabhängig von Hermann bin ich zu demselben Resultate gekommen; nur in einem Punkte weicht meine Auffassung von der seinen ab, und dabei will ich einen Augenblick verweilen.

Hermann weist das *ἔπαθες* 538 und das *ἔκανες* 545 je einem Choreuten zu und lässt dagegen die Aeusserungen *ἔρεξας* und *τί γάρ* 539 und *τί τοῦτο* und *τί γάρ* 546 zusammen von

---

1) Früher war allerdings die Strenge der Responsion unterbrochen, da 534 und 535 zusammen dem Chore gegeben wurden. Aber Hermann hat gezeigt, dass 535 dem Oidipus gehört. S. Anm. zu 534.

je einem vorgetragen werden. Ich verbinde dagegen *ἔρεξας* mit *ἔπαθες* und *τί τοῦτο* mit *ἔκανες* und weise *τί γάρ* in Str. und Antistr. besonderen Choreuten zu.[1]) Ich thue das deswegen, weil *τί γάρ* nach *τί τοῦτο* eine ganz neue, selbständige Frage ist, während man es sich wohl gefallen lässt, wenn die Choreuten, welche mit *ἔπαθες* und *ἔκανες* einen Satz begonnen hatten, aber sofort vom Oidipus unterbrochen worden waren, ihre Rede wieder aufnehmen, jener mit *ἔρεξας*, dieser mit *τί τοῦτο*. Dagegen heisse ich die andere Verbindung, die Hermann vorgenommen hat, unbedingt gut. Er schlägt das *ἰώ* in 536 zu 534 und das *πατρὸς* in 544 zu 542. Ich folge ihm nicht bloss aus Zweckmässigkeitsgründen, etwa um nur die funfzehn Choreuten unterzubringen, sondern weil die Antistr. dieses Verfahren erheischt. Das *πατρός* gehört eng zu der Frage *ἔθου φόνον*. Von der Str. lässt sich freilich nicht dasselbe sagen, aber das thut nichts. Die Analogie gibt den Ausschlag. Uebrigens steht hier die Lesart nicht ganz fest, und wenn die Vermuthung von Gleditsch richtig sein sollte: *ἆρ' εἰσὶν ἀπόγονοί τε καί* —, dann würde auch hier die Rede unterbrochen, und dann könnte auch hier derselbe Choreut 536 naturgemäss noch einmal zu Worte kommen.

Ich vertheile also den Kommos in folgender Weise:

Str. α' 510—520.
ὁ α' 510—11.
ὁ β' 512—13.
ὁ γ' 516—17.
ὁ δ' 518.
ὁ ε' 520.
Antistr. α' 521—533.
ὁ ς' 524.
ὁ ζ' 527—28.
ὁ η' 531.
ὁ θ' 532.

1) Ueber die genaue Responsion an dieser Stelle vergl. Enger, Rhein. Mus. Neue Folge XIX. S. 542 ff.

Str. β' 534—541.

ὁ ι' 534 und 536 ἰώ.
ὁ ια' 537 und 538 ἔρεξας.
ὁ ιβ' 538 τί γάρ.

Antistr. β' 542—548.

ὁ ιγ' 542 und 544 πατρός.
ὁ ιδ' 545 und 546 τί τοῦτο.
ὁ ιε' 546 τί γάρ.

Bei G. Hermann hat der Chor folgende Stellungen inne:

β'	α'	γ'
δ'	ς'	ε'
η'	ζ'	ϑ'
ια'	ι'	ιβ'
ιδ'	ιγ'	ιε'.

Ich gebe ihm folgende:

ϑέατρον.

ιδ'	ιε'	ιγ'
↓	↓	↓
ια'	ιβ'	ι'
↓	↓	↓
η'	ζ'	ϑ'
↓	↓	↓
δ'	ς'	ε'
↓	↓	↓
γ'	α'	β'
⏀	♀	⏀

σκηνή.

Ich sehe auch hier wieder darauf, dass die Ablösung in Ordnung und Symmetrie erfolgt, ich lasse also, wo es angeht, den Hintermann den Vordermann ablösen, die entsprechenden Choreuten aber an entsprechender Stelle stehen. Der Koryphaios ist bei mir wie auch bei Hermann der mittelste des ersten ζυγόν, welches den Kommos beginnt. Er stellt die tonangebende, den ganzen Kommos ins Leben rufende Frage.

Das erste Strophenpaar ist ein logaödisches, das zweite ein iambisches,[1]) das sind beides melische Metra.

Zweites Epeisodion.

549—667.

Der Chorführer meldet 549—50 die Ankunft des Theseus. Derselbe tritt rechts vom Publikum auf; sein Gefolge bleibt zur Seite stehen. Die beiden Könige reden miteinander. Theseus behandelt den Oidipus von vornherein viel freundlicher, als es der Chor zu Anfang gethan hatte. Noch einmal bittet Oidipus um Schutz wider seine Feinde, noch einmal gibt er die Versicherung, wenn er hier bleibe, werde er dem Lande zu grossem Segen gereichen. Dies veranlasst den Chorführer 629—30 zum Könige zu sagen: Herr, auch vorher hat der Mann schon angedeutet, dass er solches der Stadt erweisen wolle. Darauf sagt Theseus dem Oidipus seinen Schutz zu, einmal, weil eine alte Verbindung sie vereine, dann, weil er als Schutzflehender zu den Eumeniden gekommen sei. Gefalle es ihm hier zu bleiben, so beauftrage er den Chor ihn zu schützen (638: *σέ νιν τάξω φυλάσσειν*); wolle er aber mit ihm gehen, so stehe ihm auch das frei. Oidipus zieht es vor hier zu bleiben, weil er hier einem Orakel zufolge über seine Feinde obsiegen soll; aber doch ist er voller Besorgnis. Theseus verweist ihn noch einmal an den Schutz der Choreuten 653: *ἀλλὰ τοἴσδ' ἔσται μέλον.* Auch würden seine Feinde nicht nahen; sein Name schütze ihn genugsam. — Nach diesen Worten entfernt er sich wieder mit seinem Gefolge. Es bleiben zurück Oidipus und Antigone auf der Bühne und der Chor, der zum Beschützer der Hilflosen bestellt ist, in der Orchestra.

Erstes Stasimon.

668—719.

Dass wir hier nicht die Parodos vor uns haben, wie von Plutarch und vielen neueren Gelehrten behauptet wird, ist bereits oben S. 268 gezeigt. Das Lied ist ein echtes Stasi-

---

1) S. Westphal 526.

mon. Es tritt an einem Ruhepunkte der Handlung ein, scheidet zwei Epeisodien von einander, begleitet keinen Marsch, keinen Einzug, hat weder Trochäen noch Anapästen und verfolgt nicht den Zweck, die Entwickelung zu fördern, sondern heftet sich an einen Punkt derselben mit lyrischer Betrachtung. Der Chor ergeht sich im Preise des gesegneten attischen Landes. Wie kommt er dazu? Oidipus ist in den Hain von Kolonos eingetreten, in diesem Gau darf er jetzt weilen, hier ist ihm Schutz und Hilfe zugesichert. Was ist da natürlicher, als dass der Chor von der Herrlichkeit dieses Gaues spricht, dass er ausführt, wie er schön ist und zum Verweilen einladet, und wie die Götter ihn vor anderen vorziehen und segnen? Das muss den Oidipus bestimmen alles Misstrauen schwinden zu lassen und der Zukunft ruhig ins Auge zu sehen. Und wenn insbesondere des Rossereichthums und der Reitermacht so geflissentlich gedacht wird, so erklärt sich das aus dem Umstande, dass diese Reitermacht sich später im Stücke selbst noch bewähren soll.

Der Gesang besteht aus zwei Strophenpaaren, wovon das eine in logaödischem, das andere in iambisch-logaödischem Metrum verfasst ist. Dass dieselben gesungen worden sind, unterliegt keinem Zweifel. Der Scholiast nennt das Lied sehr bezeichnend ein *γλαφυρὸν καὶ ᾠδικὸν μέλος*. Tanz ist natürlich ebenfalls anzunehmen. Was hier besonders für ihn spricht, ist schon früher S. 33 angeführt worden, nämlich der Preis tanzender und reigenführender Götter, und die begeisterte Freude überhaupt, die dieses wunderschöne Lied erfüllt.

Aus der Anrede an den Oidipus, *ξένε* (668), darf nicht gefolgert werden, der Chor habe sich mit ihm unterhalten und also ihm sich zugewandt. Der Chor erregt blöss seine Aufmerksamkeit, wendet sich aber dann gleich von ihm ab und braucht sich in nichts nach ihm zu richten.

Wie sonst beim Stasimon so lasse ich auch hier Halbchöre die einzelnen Strophen übernehmen. Ich stütze mich dabei auch in diesem Falle auf einen unverkennbaren Parallelismus. Das Thema des ganzen Liedes ist der Preis von

Kolonos. Das erste Strophenpaar hebt mehr die Schönheit,[1]) das zweite mehr die Fruchtbarkeit und den Reichthum des Gaues hervor. So bilden allemal zwei Strophen ein Ganzes, wie die beiden Halbchöre den ganzen Chor, und wie jeder Halbchor etwas Besonderes, nur dem anderen Paralleles ist, so läuft auch allemal die Antistr. parallel neben der Strophe her. Der besseren Uebersicht halber stelle ich ihren Inhalt nebeneinander.[2])

Stasimon.

Preis von Kolonos.

Str. und Antistr. α'.

Die Schönheit des Landes.

Str. α'.

Hier flötet die Nachtigall, hier wachsen die Bäume und der Epheu des Bakchos, hier wandelt Dionysos im Schwarme der Nymphen.

Antistr. α'.

Hier blühen auf den Höhen schöne Blumen, vom Thau genährt, und durch die Ebene fliesst das Land befruchtend der Kephissos. Darum weilen hier gern die Musen und Aphrodite.

---

1) Man werfe nicht ein, diese Ausdrücke seien nicht erschöpfend, das sollen sie auch gar nicht sein; sie sollen nur den vorwiegenden Inhalt bezeichnen.

2) Man lese die eingehende Analyse dieses Liedes bei Rzach S. 40. Ich citire daraus nur einzelne Stellen: „Der trefflich übereinstimmende Abschluss dieses Strophenpaars verleiht der überaus schönen Schilderung nur einen um so höheren Schmuck. — Ja auch darin liegt eine Uebereinstimmung, dass während in Gemeinschaft mit Dionysos die θεαὶ τιθῆναι genannt sind, andrerseits Aphrodite, die Göttin des Liebreizes, im Verein mit den Musen genannt wird. — Nicht minder schön und wirksam durchgeführt ist die Responsion im zweiten Strophenpaare etc. — Jeder Vers könnte einzeln dem andern gegenübergestellt werden, so vollständig sind hier die Beziehungen. — So ist dieses berühmte Chorlied eines der besten Zeugnisse dafür, wie trefflich die Gedankenresponsion angewendet werden konnte, und wie sehr durch sie die harmonische Vereinigung eines Strophenpaars gefördert wird."

Str. und Antistr. β'.[1])
Fruchtbarkeit und Reichthum des Landes.
Str. β'.

Hier wächst ein Baum so herrlich, wie es keinen in allen Landen gibt; selbst Feinde hegen Scheu vor ihm, und es schützen ihn, den Oelbaum, Zeus und Athene.

Antistr. β'.

Noch ein anderes Lob ist anzuführen, das Lob der Rossezucht und der Herrschaft des Meeres. Und diesen doppelten Ruhm hat Poseidon der Stadt verliehen.

Ich denke das reicht aus die Scheidung in Halbchöre wenn nicht gewiss, doch höchst wahrscheinlich zu machen.

Drittes Epeisodion.
720—1043.

Antig. sieht den Kreon mit Begleitern neben der linken Periakte hereinkommen und ruft mit Bezug auf das eben gehörte Chorlied aus: Hochgepriesenes Land, jetzt ist es an dir, die schönen Worte wahr zu machen; Kreon naht mit einigen Begleitern.

Da wendet sich Oid. 724—25 an die Choreuten mit der Bitte um Hilfe.

Der Chorführer antwortet 726—27: Sei ruhig, sie wird dir zu Theil; denn wenn ich auch alt bin, so ist doch die Kraft des Landes nicht gealtert.

Kreon sucht die erschreckten Greise zu beruhigen; er führe nichts Böses im Schilde, versichert er. Dann wendet er sich an den Oidipus, mit dem er das grösste Mitleid zu haben vorgibt, und sucht ihn zu bereden, nach Theben zurückzukehren. Oid. weist dies Ansinnen mit Entrüstung zurück. Früher habe er ihm nicht helfen wollen, jetzt bedürfe er seiner Hilfe nicht, denn diese Stadt und das ganze Volk sei ihm gewogen. Schliesslich fordert er ihn in seinem eigenen und in der Choreuten Namen (*ἄπελθ', ἐρῶ γὰρ καὶ πρὸ τῶνδε*) auf, sich zu entfernen. Kreon nimmt die Choreuten zu Zeugen, (*μαρτύρομαι τούσδ'*)· wie schnöde ihn Oid. behandelt

1) Es handelt eingehender von diesem Strophenpaare Ritschl Index d. Bonner Univers. 1862.

habe, und droht ihm mit Vergeltung, wenn er ihn einmal in seine Gewalt bekomme.

Oid. fragt 815: wer wollte mich gegen den Willen dieser Bundesgenossen ergreifen? Kreon erwidert, die eine Tochter habe er schon in seiner Gewalt, die andere werde er ebenfalls gleich haben. Da bricht Oid. 822 in die Worte aus: Gastfreunde, was werdet ihr thun? Werdet ihr mich im Stich lassen? Wollt ihr nicht den Ruchlosen aus dem Lande verjagen?

Dritter Kommos.

824—886.

Der Chor 824—25: Entferne dich schnell, Fremdling, denn weder jetzt handelst du recht, noch hast du es vordem gethan (als du die Ismene wegführtest).

Kreon fordert 826—27 seine Begleiter auf das Mädchen auch wider seinen Willen abzuführen.

Antig. 828: Wehe, wohin soll ich fliehen? (Jetzt muss sie einer der Trabanten ergriffen haben. S. Nauck zu 840.)

Chor 829: Was thust du, Fremdling?

Kreon erklärt 830 als Haupt der Familie ein Recht an das Mädchen zu haben.

Oid.: Ihr Herren des Landes!

Chor 831: Fremdling, du thust nicht recht.

Kreon: Doch. Chor: Wie so? Kreon: Ich führe die weg, die mir gehören.

Str. α' 833—843.

Oid. 833: O weh, Stadt! Chor 834—35: Was thust du, Fremdling? Lass sie los, du wirst sonst gleich meine Fäuste erproben.

836 Kreon: Zurück! Chor: Nein, wenn du das zu thun wagst.

837 Kreon: Du wirst mit meinem Volke in Krieg gerathen, wenn du mir etwas zu Leide thust.

838 Oid.: Habe ich dir das nicht gesagt? Chor: Lass das Kind schnell los. (Der Befehl gilt dem Diener, der die Antigone ergriffen hat. S. Nauck.)

839 Kreon: Befiehl nicht, was du nicht Macht hast zu erzwingen.

840: Chor: Ich sage dir (er redet wieder den Diener an), lass sie los. Kreon: Ich aber befehle dir sie wegzuführen.

841—43 Chor: Kommt heran, kommt heran, ihr Eingebornen! Meine Stadt wird gefährdet (in ihren Rechten und Freiheiten, ἐναίρεται; σθένει ist mit Nauck u. A. zum Folgenden zu ziehen).

---

844 Antigone: Gastfreunde, ich werde weggeschleppt.

845 Oidipus: Wo bist du, mein Kind?

Antigone: Man führt mich mit Gewalt fort.

846 Oidipus: Strecke mir deine Hände entgegen, mein Kind. Antigone: ich vermag es nicht.

847 Kreon (zu seinen Trabanten): Führt sie hinweg.

Oidipus: Ich Armer, ich Armer.

848 ff. Kreon: Auf diesen Doppelstab sollst du dich nicht mehr stützen. Du wirst aber einsehen, wie du dir jetzt geschadet hast. — Nach diesen Worten schickt er sich ohne Zweifel an zu gehen. Er hat seinen Zweck erreicht und ist vorläufig fertig mit Oidipus.

Da nimmt der Chor einen neuen Anlauf gegen ihn.

856 ruft er ihm zu: Hier bleibe stehen, Fremdling, halt! und Kreon erwidert: Ich verbiete euch mich anzurühren.

Aus diesen Worten ist unbedingt zu schliessen, dass Choreuten auf die Bühne hinaufgestiegen sind und Hand an Kreon gelegt haben.[1]) Auf ein blosses Drohen mit Mienen und Geberden von der Orchestra aus kann die drastische Aeusserung μὴ ψαύειν λέγω nicht gehen. Auch würde man, da der Chor es schon bisher an allerlei Drohungen, Abmahnungen und Befehlen nicht hat fehlen lassen, nicht verstehen, wie Kreon 859 auf einmal dazu kommt, seinem früheren Entschlusse zuwider nun auch noch an Oidipus Hand anzulegen. Es muss sich eben etwas Neues zugetragen haben.[2])

Der folgende Vers zeichnet die augenblickliche Lage noch klarer.

---

1) Brunck scheint das auch anzunehmen: verba chori manum intendentis in Creontem.

2) Kock schreibt wenigstens: Man vergleiche nur den Kommos, in dem der Chor mit Kreon, als dieser Oidipus entführen will, fast handgemein wird. (S. 54.)

857 sagt der Chor: Ich werde dich nicht loslassen, so lange ich der Mädchen beraubt bin. — Wenn er ihn nicht loslassen will, so muss er etwas gethan haben, ihn am Fortgehen zu hindern; nimmt man das *μὴ ψαύειν* hinzu, so ist gar nicht daran zu zweifeln, dass die Choreuten auf die Bühne gestiegen sind und den Kreon angefasst haben.

Klein ist entschieden im Irrthum, wenn er S. 390 ff. sagt, die Antigone flüchte zum Chore. Sie wird vom Trabanten festgehalten, wie mehrmals zu lesen ist. Darin aber hat Klein ganz Recht, dass er diese Scene zu den besonders wirksamen zählt und von ihr rühmt, sie sei ungemein drastisch, in Aischyleischer Weise aufgefasst und die Handlung belebend.

Nauck hat viel klarer gesehen. Er bemerkt, der Chor lege Hand an Kreon, und lässt es nur unentschieden, ob der Chor vollständig oder nur theilweise die Bühne betrete. Täusche ich mich nicht, so glaube ich hierüber Aufschluss geben zu können. Das ist aber bloss im Zusammenhange der scenischen Betrachtung möglich; ich komme also an einer späteren Stelle darauf zurück. Für jetzt genügt es das Resultat heraufzunehmen, dass vier Choreuten die Bühne besteigen,[1]) und dass zwei davon dem Kreon den Weg verlegen, zwei aber ihn anfassen. Von diesen ruft ihm der eine 856 Halt! zu, und der andere 857: Ich lasse dich nicht los.

Kreon bemerkt darauf 858: So willst du also deiner Stadt ein noch grösseres Lösegeld auferlegen? Denn ich werde mich nun nicht mehr mit diesen beiden begnügen.

Da fragt offenbar schon eingeschüchtert von dem sicheren Auftreten Kreons der dritte 860: Aber was willst du noch thun? Kreon: Auch diesen werde ich jetzt wegführen.

---

1) Wir haben schon einige Fälle der Art gehabt. Ich erinnere an den Schluss im Aias und an die Parodos im Philoktetes. Es ist demnach nicht richtig, wenn Sommerbrodt, Scaen. S. 120 schreibt: Quapropter licebat iis (scil. choreutis Aeschyleis) in utroque loco versari et in orchestra et in scena, donec Sophoclis et Euripidis aetate, mutatis paulatim chori partibus, cum numquam fere ipse ageret fabulam sed tantum probans improbansve histrionum facta spectatoris fere vices videretur explere extra rerum seriem positi, factum est, ut ne choreutae quidem in scaenam prodirent, sicuti nunquam histriones in orchestram.

Gleich dem dritten Choreuten werden auch die anderen erschrocken sein.

Es ist also anzunehmen, dass die zwei, die den Kreon halten, ihn loslassen und zur Seite treten. Man muss das auch schon um deswillen voraussetzen, weil es lächerlich wäre, wenn Kreon jene Worte „nun will ich auch diesen noch wegführen," spräche, während er von zwei Männern festgehalten würde.

861 sagt der vierte ganz verwundert: *δεινὸν λέγεις σύ*, (so Heimsoeth) du sprichst da ein grosses, prahlerisches Wort aus. — Kreon: Und das wird jetzt ins Werk gesetzt, es müsste mich denn der Herr dieses Landes daran hindern.

Nach diesen Worten ziehen sich die vier Choreuten auf die Orchestra zurück. Sie haben gegen den energischen Kreon nichts auszurichten vermocht. [1])

863—75 verflucht Oidipus den Kreon, und dieser fasst ihn an, um ihn wegzuführen.

Antistrophe.

876—886.

876 Oidipus: Wehe, ich Unglücklicher!

877 Chor: Mit welch frechem Sinne bist du hierhergekommen, wenn du das meinst ausführen zu können!

878 Kreon: Ich meine es. Chor: Dann werde ich diesen Staat nicht mehr als einen freien Staat ansehen.

880 Kreon: Bei einer gerechten Sache siegt auch der Kleine (der Schwache, wie ich jetzt einer bin, da ich allein stehe) über den Grossen.

881 Oidipus: Hört ihr, was er redet?

Chor: Nun, das wird er nicht ausführen, das wisse Zeus! (nach Enger: *ἴστω μέγας Ζεύς κτλ.*)

---

1) Gegen die Annahme, der ganze Chor habe die Bühne bestiegen, spricht der Umstand, dass er doch dann eine zu klägliche Rolle spielen würde. Man denke sich, 15 Greise weichen vor dem einen Greise (*χρόνῳ βραδύς* 875) zurück. Das ist ganz unwahrscheinlich. Lässt man dagegen vier Choreuten bei ihm stehen und zwar zwei ihn anfassen, zwei in einiger Entfernung bleiben, so ist es wohl begreiflich, wie der starke und muthvolle Kreon mit seinen barschen Worten ihnen Furcht einflösst und ihre Kraft lahm legt.

882 Kreon: Zeus dürfte es wohl wissen, (ob ich mein Vorhaben ausführe) du aber nicht.

882 Chor: Ist das nicht Uebermuth?

Kreon: Ja wohl, du musst ihn aber ertragen.

884—85 Chor: Höre es, alles Volk, und du, Fürst des Landes! denn diese da (des Kreon Diener) entfernen sich immer mehr!

Auf diesen Hilferuf hin erscheint Theseus mit Gefolge von rechts her.

Dass von 824—886 ein Kommos vorliegt und dass darin Einzelvortrag angenommen werden muss, beweisen die vielen kurzen Fragen, Antworten und Ausrufe, die dicta chori non idem prodentia ingenium, wie Hermann sagt, und der aufgeregte Charakter der ganzen Scene überhaupt. Einzelvortrag haben denn auch bereits Bamberger, Hermann und Schöll angenommen. Ich thue das gleiche; in der Durchführung aber weiche ich vielfach von jenen Gelehrten ab. Schöll hat es wieder darin versehen, dass er neben den Einzelnen auch den Gesammtchor singen lässt. Das thut er aber, so viel ich sehe, aus keinem anderen Grunde, als um die 15 Choreuten bequem unterzubringen. Sonst spricht weder der Gedanke noch das Metrum noch ein bestimmter Hinweis für den Gesammtchor.

Auch G. Hermann ist hier entschieden fehlgegangen. Er zählt 17 Aeusserungen des Chors,[1]) da nun 17 Aussprüche und 15 Personen sich nicht decken, so hilft er sich damit, dass er sagt, die eine oder andere Person werde öfter gesprochen haben, und das seien ohne Zweifel die 9te und 10te (s. zu 829). Es ist das freilich ein bequemes Verfahren, aber wie wenig passt das zu der Strenge und Regelmässigkeit, die sonst in diesem Kommos herrscht.

Auch wird sich gleich zeigen, warum gerade in der Partie, welche zwischen den beiden Strophen liegt, vier und

---

1) Die Zahl derselben beträgt aber, um dies beiläufig zu bemerken, 18, denn so gut wie die Worte 829: *τί δρᾷς ξένε*, welche Hermann dem *χορ. α′* zuweist, gehört schon der energische Befehl an den Kreon, sich zu entfernen, 824 und 825 zur grossen Scene des Streites und der Gewaltthat.

nicht zwei Choreuten verlangt werden. Aber darin hat Hermann Recht, dass er den Chor *κατὰ στοίχους* aufgestellt sein lässt. Es beweist das die Fünfzahl in Str. und Antistr. Diese Thatsache ermöglicht nun auch eine richtige Vertheilung. 10 Choreuten, also 2 Stoichoi werden von dem Strophenpaar in Anspruch genommen. Man kann auch sagen, welche Stoichoi, nämlich der 2te und 3te, d. h. die Deuterostaten und Tritostaten. Denn da der Koryphaios vor dem Beginn des Strophenpaares zu reden hat, so kann er nicht einer der fünf sein, die an einer Strophe Theil haben; dann aber sind die Protostaten überhaupt von den Strophen ausgeschlossen. Was thun nun diese? Sie übernehmen alles Nichtstrophische vor und zwischen den Strophen. Zwischen den Strophen aber stehen deutlich vier Abschnitte, die verlangen vier Choreuten,[1]) und das sind die vier Choreuten, von denen ich vorher gesagt habe, dass sie auf die Bühne hinaufgestiegen sind und zu zweien den Kreon angefasst, zu zweien ihm den Weg verlegt haben. Diese vier aber sind die zwei Parastaten und die zwei Flügelmänner des ersten Stoichos, die der Bühne am nächsten standen und wohl auf einen Wink des Koryphaios hin die *κλιμακτῆρες* hinaufstiegen. Aber warum bleibt der Koryphaios zurück, und welche Aufgabe fällt ihm im Kommos zu? Der Koryphaios darf als Führer der Greise seinen Posten nicht verlassen und wahrt daher seine Stellung an ihrer Spitze; und zu thun hat er übergenug, ihm fallen die vier Aeusserungen zu, welche vor dem Kommos liegen, 824—25, 829, 831, 832. Man darf nicht einwenden, ich verfiele hier in denselben Fehler, den ich eben an Hermann gerügt, denn so gut wie bei mir der Koryphaios vier, so gut könnte bei Hermann der neunte und zehnte Choreut je zwei Kommata haben. Doch nicht. Bis zu Vs. 832 herrscht noch eine gewisse Ruhe; die Unterredung zwischen Kreon und dem Chor hat noch nichts Leidenschaftliches, Aufbrausendes. Das wird gleich anders. Mit den Worten *ἰὼ πόλις*, die nach Inhalt

1) Piderit weist Vs. 862 mit einer kleinen Veränderung dem Chore zu. Trifft er mit diesem Vorschlage das Rechte, dann sind auch in der Mittelpartie fünf Choreuten beschäftigt.

und Form (iamb. Dip.) so sehr geeignet sind den Chor heftig zu erregen, gibt Oidipus das Signal zum Kampfe. Jetzt drängt sich jeder Choreut vor, jetzt will jeder mit Kreon anbinden, jeder ihn mit Worten strafen, darum von jetzt ab lauter einzelne Glieder, ununterbrochene Ablösung der noch übrigen 14 Choreuten.

In welcher Weise sie sich folgten, zeigt diese Figur:

θέατρον.

ιδ'	ιγ'	ια'	ιβ'	ιε'
↓	↑	↓	↓	↓
ε'	δ'	β'	γ'	ς'
↓	↓	↓	↓	↓
ι'	η'	α'	ζ'	θ'
↓	⊕	♀	⊕	↓

σκηνή.

Um die Verhältnisse noch klarer zu stellen, entwerfe ich ein zweites Schema:

Kommos.

824—886.

	824—25	ὁ α' (κορ.)	
	829	ὁ α' (κορ.)	
	831	ὁ α' (κορ.)	
	832	ὁ α' (κορ.)	
Str.	834—35	ὁ β'	δευτεροστάται
	836	ὁ γ'	δευτεροστάται
	838	ὁ δ'	δευτεροστάται
	840	ὁ ε'	δευτεροστάται
	841—43	ὁ ς'	δευτεροστάται
	856	ὁ ζ'	πρωτοστάται auf d. Bühne.
	857	ὁ η'	πρωτοστάται auf d. Bühne.
	860	ὁ θ'	πρωτοστάται auf d. Bühne.
	861	ὁ ι'	πρωτοστάται auf d. Bühne.
Antistr.	877—78	ὁ ια'	τριτοστάται
	879	ὁ ιβ'	τριτοστάται
	881	ὁ ιγ'	τριτοστάται
	883	ὁ ιδ'	τριτοστάται
	884—85	ὁ ιε'	τριτοστάται

Es ist noch einiges über den Vortrag dieses Kommos zu sagen.

Die beiden Strophen, die zumeist dochmisch gehalten, aber auch mit anderen Elementen versetzt sind, verlangen Gesang. Die Trimeter, welche dem Koryphaios zufallen, sind einfach recitirt worden. Sie wahren noch den Ton schlichten Zwiegespräches. Viel erregter sind die vier iambischen Verse, welche den vier Protostaten auf der Bühne zufallen. Ich bin geneigt ihnen Parakataloge zuzusprechen.

Zum Schluss noch ein Wort über das Verhalten des Chors in diesem Kommos. Er steht ganz auf Seiten des Oidipus und verurtheilt mit aller Entschiedenheit das Thun des Kreon; ja er nimmt einmal einen Ansatz dessen Frevel zu hindern und legt Hand an ihn. Aber das gebieterische Wesen desselben schüchtert ihn ein, und so lässt er schliesslich doch Thatkraft und Energie vermissen. So hat auch Nauck S. 20 die Sache dargestellt. Nur darin hat er nicht Recht, dass er sagt, zu ernstlichem Widerstande fehle den Greisen die Macht. An physischen Kräften waren sie dem Kreon, der ja auch ein Greis war (s. Vs. 875) entschieden überlegen. Nur die Autorität des Mannes, sein fürstlicher Rang und vor allem sein kühner Muth hielten sie ab ihm ernstlich zu Leibe zu gehen. [1]) Dazu kommt ein anderes Moment, auf das bereits Nauck S. 21 aufmerksam gemacht hat. Der Dichter will Kreons und Oidipus Charakter vollständig ausführen und die Entscheidung für Theseus aufsparen. Auch das bedingt die Passivität der Greise.

Drittes Epeisodion (Fortsetzung).

887—1043.

Theseus tritt mit Gefolge von rechts her auf. Der Lärm hat ihn bewogen das Stieropfer einzustellen und herbei zu

1) Gegen den Einwurf, den man möglicherweise erheben könnte, Kreon sei mit starker Begleitung erschienen und zwinge auch durch diese den Chor zur Unthätigkeit, muss ich geltend machen, dass, wenn Kreon wirklich von einer grösseren Anzahl Trabanten umgeben gewesen wäre, er nicht versäumt hätte darauf hinzuweisen. Es waren nur wenige Die-

eilen. Er fragt, was es gibt. Seine Hast wird durch die trochäischen Tetrametra angezeigt.[1]) Oidipus erzählt kurz, was vorgegangen, und Theseus schickt seine Begleiter ab, um den beim Altar versammelten Mannen zu sagen, sie sollten die geraubten Mädchen unverzüglich zurückholen. Dem Kreon macht er bittere Vorwürfe. Da sagt der Chorführer 937—38: Siehst du nun, Fremdling, wohin du gekommen bist? Denn deiner Herkunft nach sollte man von dir gerechte Thaten erwarten, in Wahrheit aber hast du Schimpfliches gethan. Kreon sucht sein Benehmen zu rechtfertigen. An die Mädchen habe er ein Anrecht, und dann habe er nicht geglaubt, dass ein Land, das den Areopag habe, den fluchbeladenen Landstreicher aufnehmen werde. Dagegen führt Oidipus in höchster Erregung aus, wie er ohne Wissen in all sein Unglück gerathen sei und wie dagegen Kreon jetzt gefrevelt habe. Das veranlasst den Chorführer dem Theseus zu sagen (1014—1015): Herr, der Fremdling ist brav, und sein Unglück erheischt Hilfe. Theseus ist bereit sie zu leisten. Er heisst den Oidipus ruhig zurückbleiben und bricht mit seinem Gefolge und von Kreon begleitet auf, die Mädchen zurückzubringen, mögen sie in der Nähe versteckt oder davongeführt sein.

Zweites Stasimon.
1044—1095.

Das Lied ist der augenblicklichen Lage angepasst. Theseus hat erst Leute abgeschickt, die Mädchen zurückzuholen, und ist dann selbst in dieser Absicht aufgebrochen. Da stellt sich der Chor vor, wie wohl jetzt der Kampf anhebt, wo und wie er geführt wird, und bittet die Götter um Sieg und Gelingen.

Man achte wieder auf das Verhältnis der entsprechenden Strophen zu einander und man wird gegen Halbchöre wenig einzuwenden haben.

---

ner bei ihm, wie ich oben gezeigt habe, und die waren noch überdies durch Wegführung der Antigone in Anspruch genommen.

1) Ueber den Vortrag derselben s. S. 183.

Str. α'. Wäre ich doch dort, wo sich der Kampf entspinnt, beim Apollotempel oder bei Eleusis, wo die Bewohner von Kolonos den siegreichen Streit um die Mädchen beginnen.

Antistr. α'. Oder die Feinde fliehen zum Gebiet des Oiatischen Felsens. Es wird aber ein schöner Sieg erfochten. Dahin fliegen Rosse und Wagen der Männer, welche die Athene ehren und den Poseidon.

Die Aehnlichkeit im Bau und in der Entwickelung beider Strophen ist auffallend. Hier wie dort wird erst ein Kampfplatz vorgestellt, hier wie dort wird dann mit Zuversicht der Sieg verkündigt.[1])

Im zweiten Strophenpaare liegt die Sache etwas anders, aber nicht minder günstig für die Halbchortheorie. Hier ist es nicht sowohl die an Wiederholung streifende Gleichheit, welche nicht zulässt für beide dieselben Sänger anzunehmen, als vielmehr eine gewisse Differenz. Denn wenn es in Str. β' heisst: Die Mädchen werden bald errettet, Zeus wird heute ein grosses Werk verrichten. Ich prophezeie herrliche Kämpfe. Wäre ich doch eine Taube, und könnte ich aus der Höhe dem Kampfe zuschauen; und wenn dann in der Antistrophe fortgefahren wird: Schenket dem Kriegszug Sieg, Zeus und Athene; nahet dem Lande und seinen Bewohnern als Helfer, Apollo und Artemis: so sieht Jeder, dass die grosse Siegeszuversicht der Strophe und das demüthige Gebet in der Antistrophe nicht aus demselben Munde kommen können, und dass man, um etwas Ungereimtes zu vermeiden, gezwungen ist, den einen Halbchor frohlockend in die Zukunft schauen, den anderen aber in aller Ehrfurcht die Götter um Hilfe angehen zu lassen.

Das Stasimon besteht aus zwei daktylo-epitritischen Strophen. Gesang und Tanz wird durch Form und Inhalt gleich sehr bezeugt.

---

1) Aehnlich Rzach S. 41: „Der Chor wünscht dem Kampfe zwischen Kreon und Theseus Schaar zusehen zu können und nennt zwei Orte, wo sie ins Handgemenge kommen könnten; in der Strophe Vs. 1047 ἢ πρὸς κτλ., in der Antistrophe ἤ που κτλ., eine Anwendung der Responsion durch Disjunction zusammengehöriger Thatsachen."

Viertes Epeisodion.

1096—1210.

Kaum ist das Stasimon beendet, als Theseus mit den beiden Mädchen von links her zurückkehrt. Der Chorführer zeigt das dem Oidipus 1096—1098 mit den Worten an: Greiser Flüchtling, du sollst mir, dem Späher, nicht sagen, dass ich ein falscher Seher sei. Denn ich sehe deine beiden Töchter zurückkommen.[1])

Der Vater und die Töchter begrüssen sich in einer ergreifenden Scene. Dem Theseus wird nach Gebühr gedankt. Dieser lenkt dann des Oidipus Aufmerksamkeit auf den Argiver am Altar des Poseidon. Oidipus merkt, dass es Polyneikes ist, und will nichts von ihm wissen. Auf vieles Bitten versteht er sich endlich dazu den Sohn anzuhören, Theseus aber soll ihn schützen. Dieser verspricht es und entfernt sich dann um den Hilfeflehenden vom Altare herbeizuführen. Auf der Bühne bleiben Oidipus, Antigone und Ismene.

Drittes Stasimon.

1211—1248.

Wieder gilt es eine Lücke auszufüllen, die Zeit zwischen dem Abgang und der Rückkehr des Theseus, und wieder hat der Chor Veranlassung, tiefgehende Betrachtungen von allgemeinem Werthe anzustellen. Oidipus, der leidvolle Greis, hatte eben nach so viel Widerwärtigkeiten eine Freude erlebt, die Freude, seine Töchter zurückzuerhalten: da naht ihm schon wieder eine schwere Prüfung, die traurige Begegnung mit Polyneikes. Von allen Seiten stürmt das Verderben auf ihn ein. Was Wunder, dass da der Chor das menschliche Leben und zumal das Alter tief beklagt.

Die drei Strophen des Liedes vertheile ich wieder so, dass der erste Halbchor die Strophe, der zweite Halbchor die Antistrophe und der ganze Chor die Epodos erhält. Man betrachte nur den Inhalt ein wenig näher.

---

1) Hier schliessen sich die dialogischen Verse des Chorführers unmittelbar an das Stasimon an.

Str. α'. Wer alt zu werden trachtet ist ein Thor. Das Alter bringt viel Schmerz und wenig Freude. Der Erretter aber, der allen erscheint, wir mögen alt oder jung sein, ist der freundliche Tod.

Antistr. α'. Nicht geboren werden ist das beste, das zweitbeste bald wieder zu sterben. Denn ist die Jugend vorbei mit ihrem heiteren Sinn, dann folgt Mühe, Arbeit und Kampf, und zuletzt das freudlose, trostleere, verlassene Alter.

Der Parallelismus zwischen beiden Strophen springt in die Augen. In beiden wird der Gedanke ausgeführt, langes Leben, hohes Alter sei ein Uebel, und der Tod, so wenig Freude er bringe, komme doch als Erretter. In der Strophe wird nur zuerst von den Leiden des Alters, dann vom Tode gehandelt, in der Antistrophe ist es umgekehrt. Im übrigen aber sind sich die beiden Strophen dem Inhalte nach so ähnlich, dass, wenn sie denselben Sängern gehörten, diese zweimal fast dasselbe gesagt hätten, weshalb es dringend gerathen ist, Halbchöre anzunehmen.[1])

Das was der Chor bisher ganz allgemein gehalten hatte, wendet er in der Epodos auf sich und mehr noch auf den unglücklichen greisen Oidipus an. In diesem Alter stehe ich nicht allein, sagt er, sondern auch dieser hier, und auf ihn stürmt Leid und Unheil wie ein wilder Wogenschwall von allen Seiten ein.

Es ist der Gesammtchor, welcher aus der allgemeinen Betrachtung das Facit zieht, es ist der Gesammtchor, welcher als Einheit die beiden Halbchöre zusammenfasst, wie die Epodos die beiden respondirenden Strophen.

Alle drei Strophen haben logaödisches Metrum. Zum Gesange gesellt sich der Tanz, nur wird derselbe dem ernsten Inhalt und der düsteren Stimmung entsprechend ein gewisses Mass der Bewegung nicht überschritten haben.

---

1) Rzach S. 41: „Und wie zu Anfang des Strophenpaares beide Male diese Meinungen aufgestellt worden sind, so erörtert der Chor im Weiteren auch beide Male die Gründe dafür u. s. w.“

Vielleicht lassen sich Gesang, Tanz und Instrumentalbegleitung aus 1221—22 folgern. Dort sagt der Chor: Zu guter letzt kommt der Allen helfende, allen gleich begegnende Tod, wenn das Verhängnis des Hades erscheint, ohne Laute (ἄλυρος) und ohne Reigen (ἄχορος). Wird nicht der Eindruck dieser schwermüthigen Worte mächtig verstärkt, wenn der Chor eben jetzt noch jene Freuden geniesst? Wenn ihn mitten im Genusse der Gedanke an dessen Vergänglichkeit beschleicht? Und ist nicht daraus, dass er wesentliche Stücke eines rechten Chorgesanges erwähnt, mit gutem Grunde zu schliessen, dass er ihn eben übt?

Fünftes Epeisodion.

1249—1555.

Antigone meldet den Polyneikes an,[1]) der links vom Publikum eintritt. Dieser erzählt, was sich begeben hat und weshalb er gekommen ist. Der König hat ihm Sicherheit zugesagt; jetzt bittet er auch die Choreuten (ὦ ξένοι) sie ihm zu gewähren. Dann dringt er in den Vater den Zorn gegen ihn schwinden zu lassen und auf seine Seite zu treten. Für diesen Fall habe ihm das Orakel den Sieg verheissen. Als er seine eindringliche Rede beendet, wendet sich der Chorführer 1346—47 also an den Vater: Oidipus, um dessen willen, der ihn hergesandt, entlasse ihn nicht ohne ihm das, was heilsam ist, gesagt zu haben. So sucht der Chorführer freundlich zu vermitteln, wie auch der Scholiast bemerkt: *ἤρξατο πάλιν ὁ Χορὸς χρηστόν τι συμβουλεύειν.* — Oidipus aber entgegnet: Ihr Männer, hätte ihn nicht Theseus geschickt, so hätte ich ihm gar nicht geantwortet; und darauf verflucht er beide Söhne und weissagt ihnen ein baldiges, blutiges Ende.

Da weiss der Chorführer 1397—98 nichts besseres zu thun, als dem Polyneikes sein Beileid auszudrücken und ihm den Rath zu geben, sich schnell zu entfernen. Antigone thut ein Gleiches. So sagt denn Polyneikes den Schwestern Lebe-

---

1) Sonst thut das gewöhnlich der Chorführer und auch oft mit den Partikeln *καὶ μήν*.

wohl, legt ihnen seine Bestattung ans Herz und verlässt durch den linken Ausgang die Bühne.

Vierter Kommos.

1447 — 1499.

Der Kommos wird von zwei Strophenpaaren mit dazwischenliegenden dialogischen Versen gebildet. Was macht aber die Partie zu einer kommatischen, da doch die Strophen äusserlich betrachtet zusammenhängend verlaufen? Die kleinen abgerissenen Sätze, die klagenden Ausrufe, die Pausen, die nothwendig anzunehmen sind und das völlig Individuelle der einzelnen Aeusserungen. Dann aber ist der Gedanke an Einzelvortrag[1]) nicht abzuweisen, zumal die Strophen dochmisch gehalten sind, und es ist zu verwundern, dass, so viel ich weiss, Niemand, selbst G. Hermann nicht, denselben in Vorschlag gebracht oder auch nur in Erwägung gezogen hat.[2]) War etwa eine passende Vertheilung schwer oder unmöglich durchzuführen? Ich meine nicht.

In Str. α′ enden Abschnitte mit der 3ten, 4ten, 6ten und 7ten Zeile, ebenso in Antistr. α′; das gibt je 4 Abschnitte für je 4 Choreuten oder 8 Abschnitte für 8 Choreuten.

Im zweiten Strophenpaar finden sich respondirende Einschnitte hinter der dritten Zeile, 1481 ∽ 1495, vor dem letzten Dochmius, und dann am Ende. Das gibt wieder sechs Kommata für sechs Choreuten. Ist diese Theilung richtig, was ich später zu zeigen hoffe, so werden vierzehn Choreuten untergebracht. Aber wo bleibt der fünfzehnte? Auch wenn ich keine Stelle für ihn fände, so würde mich das an der Richtigkeit meiner Aufstellung nicht irre machen. Der fehlende fünfzehnte wäre dann der Koryphaios, wie S. 18 u. 138 gezeigt ist. Indessen ich glaube den Chorführer in diesem Kommos des Oed. Col. seinen Choreuten zugesellen zu können.

---

1) Im Vorbeigehen sei daran erinnert, dass aus dem κοινὸς κτύπος Vs. 1500 nicht auf Gesammtvortrag aller Choreuten zu schliessen ist. Der folgende Vers zeigt deutlich, wie darunter das gemeinsame Geschrei des Chors und des Oidipus verstanden werden muss. Das war auch die Ansicht des Scholiasten: ὑμῶν τε καὶ Οἰδίποδος.

2) In den Scholien steht wie gewöhnlich nur ὁ χορός, τοῦ χοροῦ.

In den Handschriften sind die Verse 1474: πῶς οἶσθα; τῷ δὲ συμβαλὼν ἔχεις, πάτερ; und 1488: τί δ' ἂν θέλοις τὸ πιστὸν ἐμφῦναι φρενί; dem Chore gegeben.[1]) Turnebus und Stephanus wiesen sie der Antigone zu, und die neueren Gelehrten traten alle auf ihre Seite.[2]) Nur Reisig setzte wieder den Chor ein. Ihm gegenüber suchte Hermann zu beweisen, dass die Verse nur der Antigone gehören könnten. Allein nur bei dem zweiten der in Rede stehenden Verse ist ihm dieser Beweis gelungen. 1486—87 fragt Oidipus seine Kinder etwas, (τέκνα), da kann füglich nur Antigone antworten, gerade so wie in der ersten dialogischen Zwischenpartie dieses Kommos 1459. Anders liegen die Dinge 1473. Allerdings redet Oidipus seine Kinder auch an, aber er fragt sie nicht direct, er sagt nur etwas zu ihnen, was der Chor so gut wie die Töchter hörte, und was ihn zu einer Frage, wie sie folgt, veranlassen konnte. Und dass der Chor zu sagen berechtigt war, was er sagt, liegt auf der Hand.

Vs. 1450 ff. hatte er bemerkt, dieser Greis bringt uns noch Unglück, wenn nicht etwa ein göttliches Geschick es verhindert, (was, wie Nauck ausführt, auch den Sinn haben kann, wofern ihn nicht sein Ende erreicht). Jetzt versichert Oidipus schon das zweite Mal (1460 und 1472) er werde sicher sterben. Ist es da nicht ganz natürlich, dass der Chor, der bei der Sache so sehr interessirt ist, ihn fragt, woher er das wisse? Selbstverständlich ist dann nicht mit Dindorf πάτερ einzuschieben, was nur Antigone sagen könnte, sondern es ist mit einigen Handschriften zu lesen: τῷ δὲ τοῦτο συμβαλὼν ἔχεις. Wenn endlich Hermann „aequabilitatis servandae causa" und Nauck „der Gleichmässigkeit halber" 1474 und 1488 so gut wie 1459 der Antigone gegeben wissen wollen, so weiss ich nicht, ob nicht eine grössere Gleichmässigkeit mitten im Wechsel gewahrt wird, wenn wir 1474 mit den Handschriften dem Chore und 1488 mit den Neueren der Antigone überweisen. Dann haben wir 1) Antigone 1459, 2) Chor 1474, 3) Anti-

---

1) Dind. ed. V: Huic versui praefixum $\overset{\circ}{X}$ a m. sec. pro lineola, quam m. pr. posuerat; ähnlich zu 1488.

2) S. Nieberding S. 4.

gone 1488. Ferner sind die Rollen so vertheilt, dass Antigone zwischen je zwei zusammengehörigen Chorstrophen, der Choreut aber zwischen den geschiedenen Strophenpaaren spricht. Und so kann dieser Choreut kein anderer sein als der oben vermisste, und wir haben dann die gefällige Erscheinung, dass erst acht Choreuten singen, dass hierauf der neunte sich in den Dialog mischt und dass dann die folgenden sich wieder in strophisch gegliederten Aeusserungen ergehen.

Aber es ist nicht bloss möglich und räthlich 1474 dem Chore zu geben: der Ton, den Oidipus in der mittleren Dialogpartie anschlägt, zwingt uns von der Antigone dort unter allen Umständen abzusehen.

Auf die Frage, woraus er schliesse, dass sein Ende nahe sei, antwortet Oidipus: *καλῶς οἶδα*, ich weiss es sicher; aber es soll schnell einer forteilen und den Herrn des Landes herbeiholen. Ist das eine Antwort auf jene Frage? Gewiss nicht. In rauhem Tone wird eine Antwort verweigert. So kann Oidipus seinem geliebten Kinde nicht begegnen, wohl aber dem Chore. Oder hatte er nicht Ursache diesen jetzt etwas hart anzulassen, da derselbe sich eben erst vor dem Unheil entsetzt hatte, das der blinde Greis über ihn zu bringen schien? Will man wissen, wie der Vater seiner Tochter antwortet, so sehe man die beiden anderen dialogischen Einlagen des Kommos an. 1461 und 1489 gibt er ihr sehr freundlich Bescheid, während er hier kurz abbricht und nur den Befehl wiederholt, den er schon 1461 gegeben hatte. Vielleicht darf man auch darauf Gewicht legen, dass es in dem Befehle an die Kinder heisst: Schicket, und in dem an den Chor: Es soll schnell einer gehen.

Nach dem allen ist Vs. 1474 unbedingt den Choreuten wieder zuzustellen, und zwar fällt er in der Reihenfolge dem neunten zu. Es kann das ein Glied des dritten Stoichos sein, wahrscheinlicher aber ist es, dass der Chorführer diesen der Form nach von den übrigen abweichenden Vers vorträgt.

Was nun die einzelnen Choreuten sagten, unter welchen Umständen und in welcher Reihenfolge sie sprachen, das wollen wir jetzt untersuchen.

Str. α' 1447—1456.

ὁ α' 1447—50: Neues Verderben geht von dem blinden Greise aus, wenn nicht das Schicksal hindernd eintritt. (S. oben S. 304.)

ὁ β' 1451—52: Denn kein Götterwille ist eitel.

ὁ γ' 1453—55: Die Zeit sieht alles, theils stürzend, theils erhebend.

ὁ δ' 1456: Es hat gedonnert, o Zeus! — Schöll lässt schon vor Beginn der Strophe rasche Windstösse und einzelne Blitze sich erheben; sicher mit Unrecht. Der Chor spielt nicht darauf an. Die *νέα κακά* gehen auf die Verfluchung des Polyneikes,[1]) während erst das *ἔκτυπεν αἰθήρ* den Donner bezeugt.

Dialog.

Oidipus und Antigone sprechen mit einander. Es donnert von neuem. Darauf geht das *ἴδε μέγας κτύπος* 1462.

Antistr. α' 1462—1471.

ὁ ε' 1462—65: Da donnerts wieder gewaltig. Mir sträubt sich das Haar vor Entsetzen. (Jetzt blitzt und donnert es abermals.)

ὁ ς' 1466—67: Ich bin erschrocken, von neuem (*πάλιν*) flammt der schnelle Blitz auf.

ὁ ζ' 1468—70: Was wird das bringen? Ich fürchte mich sehr. So etwas bleibt nicht ohne Unheil. (Nach *ξυμφορᾶς* 1470 ist stark zu interpungiren, wie es jetzt auch die meisten Herausgeber thun.) Es blitzt und donnert wiederholt. Darauf geht der Ausruf von ὁ η' 1471: O heilige Luft, o Zeus!

Von der mittleren Dialogpartie, die nun folgt, ist schon die Rede gewesen. Oidipus sagt, sein Ende sei unwiderruflich da.

ὁ ϑ' fragt 1474, woraus er das schliesse? Oidipus antwortet kurz und barsch, er wisse es genau, aber es solle schnell einer forteilen und den Herrscher des Landes herbeirufen.

---

1) S. Nauck S. 26. Auch der Scholiast schreibt: *μεταξὺ οὖν τῶν Χοροῦ λόγων γίνεται τοῦτο, ἐφ' ᾧ ὁ Χορὸς ἀναβοᾷ.*

Str. β' 1447—1485.

ὁ ι' 1477—81: Welches Krachen ringsum![1]) Sei gnädig, o Gott, wenn du über dies Land etwas Schlimmes verhängst.

ὁ ια' 1482—84: Möge ich dich gnädig erfinden und nicht übeln Dank davon haben, dass ich diesen verderblichen Fremdling geduldet. (Nach *πῶς* ist ein Punkt zu setzen. Er steht auch in den neuesten Ausgaben.)

ὁ ιβ' 1485: Herrscher Zeus, zu dir rufe ich.

Dritte Dialogstelle.
1486—1490.

Oidipus versichert der Antigone noch einmal, er bringe Segen.

Antistr. β' 1491—99.

ὁ ιγ' 1491—95: Komm Theseus, zögere nicht mehr, wenn du etwa noch dem Poseidon opferst.

ὁ ιδ' 1496—97: Denn der Fremde will dir und der Stadt für die freundliche Behandlung, die er erfahren, danken.

ὁ ιε' 1499: Beeile dich, komme heran, o Herr!

Die ganze kommatische Partie hat demnach folgende Gestalt:

Str. α'. Dial. Antistr. α'. Dial. Str. β'. Dial. Antistr. β'.

Die Choreuten aber, die, wie aus dem Strophenpaare β' zu schliessen ist, *κατὰ ζυγά* gestanden haben, dürften in dieser Ordnung auf einander gefolgt sein:

ϑέατρον.

ιγ'	ιε'	ιδ'
↓	↓	↓
ι'	ιβ'	ια'
↓	↓	↓
ζ	ς'	η'
↓	↓	↓
δ'	ε'	γ'
↓	↓	↓
α'	ϑ'	β'
Φ	♀	Φ.

σκηνή.

1) Das ununterbrochene Donnern und Blitzen bezeugt auch 1514: *αἱ πολλὰ βρονταὶ διατελεῖς τὰ πολλά τε | στράψαντα χειρὸς τῆς ἀνικήτου βέλη.*

G. Hermann lässt die antistrophisch geordneten iambischen Dialogpartien zur Flöte recitirt, die Strophen aber gesungen werden. D. Ar. A. po. S. 139. Ich stimme ihm bei. Mit dem Vortrage der Verse sind lebhafte Gesten des Schrecks, der Furcht, der Erwartung u. s. w. verbunden.

Fünftes Epeisodion. (Fortsetzung.)
1506—1556.

Theseus eilt herbei. Oidipus eröffnet ihm, er werde sterben. Niemand solle sein Grab wissen; er verhelfe dem Lande zum Siege über Theben. Dann schreitet er ungeführt davon. Antigone, Ismene, Theseus und seine Begleiter folgen ihm in einiger Entfernung. Sie betreten einen einwärts gehenden Pfad.

Viertes Stasimon.
1556—1578.

Die Bühne ist leer. In rein melischen Strophen richtet der Chor Gebete an die Götter und Mächte der Unterwelt, den Oidipus, der jetzt sterben werde, mild und gnädig im Hades aufzunehmen. Es schliesst sich also das Lied wieder eng an die Handlung des Stückes an.

Dem Umfange nach gehört dies Stasimon zu den kleineren. Es besteht aus nur zwei respondirenden iambisch-logaödischen Strophen. Ich vertheile dieselben wieder an die beiden Halbchöre; mit welchem Rechte, zeigt ein Blick auf ihren Inhalt.

Str. α': Persephone und Aidoneus, lasst den Gastfreund nicht leid- und mühevoll in die Unterwelt hinabsteigen.

Antistr. α': Euch, Erinnyen, und Dich, Wächter des Hades, rufe ich, und zu dir bete ich, Thanatos, lass auf freier Bahn wandeln den Gastfreund, wenn er nun aufbricht zum unterirdischen Todtengefilde.

Es ist derselbe Gedanke in der Strophe wie in der Antistrophe, nur etwas variirt. Hätte derselbe Gesammtchor beide Strophen, so würde die Aehnlichkeit des Inhaltes unangenehm berühren, nimmt man Halbchöre an, so stimmen dieselben in schönster Weise überein.

Gesang und Tanz war natürlich mit den Strophen verbunden.

Exodos.

1579—1779.

Ein Bote kommt und meldet den Choreuten (*ἄνδρες πολῖται*), dass Oidipus todt ist. Der Chorführer fragt 1583, ob das wirklich der Fall sei, 1585 wie er geendet habe, und 1667, wo die Mädchen und ihre Begleiter weilen. Da kehren jene zurück und es beginnt ein neuer Kommos.

Fünfter Kommos.

1670—1750.

Str. α' 1670—1696.

1670—76 klagt Antigone über das schwere Leid, das auf ihnen lastet.

1677 Chor: Wie steht es? Antigone: Wie es sich vermuthen lässt.

1678—87 Chor: Verschied er? Antigone: So wie du es wohl selber wünschen möchtest. Er ist spurlos verschwunden. Aber was soll aus uns Armen werden!

1688—92 Ismene: Ich weiss es nicht. Möchten auch wir sterben.

1693—96 Chor: Ihr trefflichen Mädchen, was ein Gott verhängt, muss man ruhig ertragen. Seid nicht allzu aufgeregt.[1])

Antistr. α' 1697—1723.

1697—1703 Antigone: Man sehnt sich nach dem Leid zurück. Früher hatte ich ihn doch bei mir.

1704 Chor: So hat er vollendet. — Antigone: Was er wollte.

1705 Chor: Was denn?

1705—14 Antigone: Er ist im fremden Lande, da wo er es wünschte, gestorben. Niemand kennt sein Grab. Wir aber weinen um ihn.

---

1) S. Nauck z. d. St. In den Scholien heisst es: *ταῦτα ὁ Χορὸς παρηγορῶν ἐμμένειν τοῖς ἐγνωσμένοις παρὰ θεῶν*, und gleich darauf: *Οἱ μὲν περὶ τὸν Χορὸν παραμυθεῖσθαι πειρῶνται αὐτάς.*

1715—19 Ismene: Unglückliche Schwester, welches Geschick erwartet uns?

1720—23 Chor: Da er glücklich geendet hat, so mässigt euren Schmerz, denn Niemand bleibt vom Uebel verschont.

Str. β' 1724—1736.

Antigone und Ismene sprechen mit einander. Jene will zum Grabe zurück, diese hält sie auf; beide aber sehen mit grosser Angst in die Zukunft.

Antistr. β' 1737—1750.

1737 Chor: Ihr Lieben, fürchtet nichts. Antigone: Aber wohin soll ich fliehen?

1739 Chor: Auch früher habt ihr aus einer bedrängten Lage — Antigone: Was denn?

1740 Chor: Einen Ausweg gefunden.

1741 Antigone: φρονῶ, ich denke darüber nach — Chor: Was hast du denn weiter im Sinne?

1742 Antigone: Wie wir nach Hause zurückkehren sollen, weiss ich nicht.

1743 Chor: Sorge dich nicht darum.

1744 Antigone: Sorge quält uns. Chor: Das that sie auch früher.

1745 Antigone: Ehedem waren wir hilflos, jetzt sind wir noch hilfloser.

1746 Chor: Ja auf euch brach eine Flut von Leiden ein.

1747 Antigone: Ach ja, ach ja. Chor: Wehe, wehe! (Hierüber später mehr).

1748—50 klagt Antigone von neuem.

Der vorliegende Kommos gehört zu den alten, echten, weil er ein θρῆνος ist, und wie Nauck bemerkt, die übliche οἰμωγή um den Todten vertritt.

Die Kürze der Bemerkungen, der dialogische Charakter, der ihnen aufgeprägt ist, die Hast, mit der sie auf einander folgen, und endlich die auffallende Aehnlichkeit gewisser Fragen und Wendungen, das alles weist auf Einzelvortrag hin,

und doch hat ihn auch hier, so viel ich weiss, Niemand weder vorgeschlagen noch durchgeführt.

Es erhalten:

ὁ α′	1677	
ὁ β′	1678	Str. α′
ὁ γ′	1693—96	
ὁ δ′	1704	
ὁ ε′	1705	Antistr. α′
ὁ ϛ′	1720—23	

In Str. β′ sind nur Antigone und Ismene beschäftigt. In Antistr. β′ dagegen übernimmt der Chor die Rolle, welche der Antig. in der Str. zufiel, und Antigone tritt an die Stelle der Ismene.

Es erhalten:

ὁ ζ′ 1737
ὁ η′ 1739
ὁ ϑ′ 1740
ὁ ι′ 1741
ὁ ια′ 1743
ὁ ιβ′ 1744
ὁ ιγ′ 1746
ὁ ιδ′ 1747.

Bei einigen Punkten dieser Anordnung habe ich noch einen Augenblick zu verweilen. Was an sich möglich wäre, die längere und durch einen Punkt in zwei Hälften geschiedene Partie 1693—96 auf zwei Choreuten zu vertheilen, geht um deswillen nicht an, weil die entsprechende Stelle in der Antistr. 1720—23 nur einen Choreuten zulässt. Denn wenn auch hier die Lesart nicht fest steht, auf alle Fälle findet der erste Gedanke erst nach ἄχους seinen Abschluss. Sodann scheint es unberechtigt 1739 und 1740 von einander zu trennen, da der letzte Vers der Construction nach die nothwendige Ergänzung zum ersten ist. Dem ist allerdings so, aber je nothwendiger die Ergänzung ist, desto leichter konnte sie auch ein Anderer finden. Wenn ὁ η′ der Antigone tröstend zurief: καὶ πάρος ἀπέφυγε, und sie ihn mit dem fragenden

τί unterbrach, so konnte ὁ ϑ' wissen, dass sein Vorgänger so etwas hatte sagen wollen, wie „dass eure Lage ganz schlimm wurde“, und es hat nichts Ueberraschendes, wenn er ergänzend hinzufügt: τὰ σφῷν τὸ μὴ πίτνειν κακῶς.

Schliesslich ist zu bemerken, dass Dind. Vs. 1747 Ἀντιγ. ναὶ ναί. Χορ. ξύμφημι κα὿τός mit Unrecht gestrichen hat. An die Stelle der matten und metrisch unhaltbaren Worte wird man mit Gleditsch und H. Schmidt wohl φεῦ φεῦ zu setzen haben, aber entbehren können wir den Vers nicht. Der vierzehnte Choreut ermangelte sonst seines Antheils.

Der vierzehnte? Muss nicht der funfzehnte auch beschäftigt werden? Nein. Ich habe meine Ansicht hierüber bereits S. 18 und S. 138 entwickelt. Der Koryphaios, der ist hier wie auch Elektra Vs. 824 ff. der fehlende funfzehnte, darf sich ausschliessen, weil er den anderen Choreuten nicht neben-, sondern übergeordnet ist und sonst eine viel umfassendere Aufgabe als seine Untergebenen zu lösen hat. Aber fällt nicht hier Vs. 1666 unmittelbar vor dem Kommos dem Chorführer zu? Gewiss, unmittelbar vor dem Kommos, aber nicht innerhalb desselben, und so darf man ihn nicht als funfzehnten zu den anderen hinzufügen. Aber allerdings ist es nun um so eher zu entschuldigen, wenn der Führer am Kommos selber nicht Theil nimmt.

Gleditsch hat im Kommos daktylo-trochäische, iambotrochäische und logaödische Strophen unterschieden. Sie werden alle melischen Vortrag gehabt haben.

Während des Kommos hat der Chor die Stellung κατὰ ζυγά inne. Es ergibt sich das aus der Dreizahl in der ersten und zweiten Strophe. Daraus ersieht man gleich, welches ζυγόν den Kommos eröffnet; nicht dasjenige, welches den Koryphaios in seiner Mitte hat, denn dieser schweigt ja, und dann würden die drei zusammengehörigen Kommata nicht auf ein ζυγόν fallen, sondern es ist das letzte am anderen Ende. Ich drücke die Reihenfolge wieder durch Buchstaben aus:

θέατρον.

α'	γ'	β'
↓	↓	↓
δ'	ς'	ε'
↓	↓	↓
ζ'	θ'	η'
↓	↓	↓
ι'	ιβ'	ια'
↓	↓	↓
ιγ'	ιε'	ιδ'
Φ	♀	Φ

σκηνή.

Exodos (Fortsetzung).

Bei Vs. 1751 tritt Theseus wieder auf und tröstet die Mädchen. Zum Grabe des Vaters kann und darf er sie nicht führen, was Antigone so lebhaft wünscht, aber nach Theben will er sie geleiten lassen, und seines Schutzes sollen sie sich stets erfreuen.

Am Ende steht ein kleines anapästisches System des Chores.[1]) Er sagt darin den Mädchen, sie könnten aufhören zu klagen, denn was Theseus verspreche, das halte er, auf ihn sei Verlass. Damit gibt er dem Ganzen einen beruhigenden Abschluss, und Leser und Hörer können befriedigt vom Stücke Abschied nehmen.

Die ganze Schlusspartie von 1751—1779 besteht aus anapästischen Systemen des Theseus, der Antigone und des Chors. Sie sind alle unter Anwendung der Parakataloge recitirt worden, das System des Chors natürlich vom Koryphaios. Wie gewöhnlich, so finden auch hier Marschbewegungen zu denselben statt. So schreitet Theseus 1751 ff. während sei-

1) Dass ein solches anapästisches Schlusssystem des Chors immer ein Ganzes für sich ist, mit dem Früheren nicht zusammenhängt und also durch einen Paroemiacus von den etwa vorhergehenden Anapästen der Schauspieler zu trennen ist, hat G. Hermann zu 1776 überzeugend dargethan.

nes Systems herbei, und während der beiden letzten Systeme des Theseus und des Koryphaios dürfte der Abzug der Schauspieler sowohl wie des Chors erfolgt sein. S. Myr. S. 22 u. 27.

Rückblick.

Der Chor ist aus fünfzehn Greisen, den vornehmsten Männern des attischen Gaues Kolonos, zusammengesetzt. Ein Landsmann, der zuerst mit Oidipus zusammengetroffen war, hat ihnen gemeldet, ein Fremdling, der Heil zu bringen vorgebe, befinde sich im heilgen Hain der Eumeniden. Sie eilen voller Entrüstung herbei, den Frevler von der geweihten Stätte zu verjagen. Als aber dieser an die alte Frömmigkeit der Athener appellirt, als er ihnen sein unverschuldetes, namenloses Unglück erzählt, und als er ihnen reichen Segen in Aussicht stellt, wenn sie ihn dulden, da werden sie freundlicher gestimmt und treten allmählich ganz auf seine Seite. Nur einmal noch, da, als die Wetter des Zeus hereinbrechen, beschleicht sie ein Gefühl der Angst vor diesem unheimlichen Alten, sonst aber sind sie warme Fürsprecher und eifrige Beschützer des blinden Mannes. Sie beschränken sich nicht darauf ihn dem König Theseus dringend zu empfehlen, die Götter für ihn um Errettung anzuflehen und gegen die Gewaltthätigkeiten des Kreon feierlich zu protestiren, sie greifen sogar in seinem Interesse handelnd in das Stück ein. Vier aus ihrer Mitte besteigen im dritten Kommos 824 ff. die Bühne und fassen den Räuber. Aber freilich weichen sie bald wieder. Der freche Fremdling schüchtert sie ein, und sie kehren, ohne etwas ausgerichtet zu haben, auf die Orchestra zurück. So muss ihnen Mangel an Energie vorgeworfen werden, immerhin aber zeigen sie sich rühriger und theilnehmender als die Choreuten in einem andern, und Klein hat Recht, wenn er in s. Gesch. d. Dramas S. 390 sagt, der Held bleibe von Anfang bis zu Ende auf seinem Standpunkte, während die Nebenfiguren und sogar der Chor die scenische Bewegung für ihn zu übernehmen schienen. [1])

---

1) Um der Merkwürdigkeit willen citire ich das Urtheil von Rapp. Er schreibt S. 78: „Diese Bürger bilden den auch diesmal ganz passiven Chor des Gedichts."

Die zusammenhängenden Chorlieder, das sind in diesem Stücke nur die vier Stasima, sind von jeher um ihrer Vortrefflichkeit willen bewundert worden. Man rühmt an ihnen die Tiefe der Empfindung, die Lieblichkeit der Anschauung, den Wohllaut in Ausdruck und Rhythmus. Das Preislied auf Kolonos gehört zu dem Schönsten, was je ein Dichter geschaffen. Im übrigen bemerkt Bode richtig von ihnen, sie seien vorzugsweise beschreibend oder enthielten den Ausdruck individueller Gefühle, jedoch, mit Ausnahme des dritten Stasimons, ohne allgemeine Betrachtungen und innere Reflexionen, wie sie Sophokles sonst häufig dem Chore in den Mund lege.

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Stückes bildet die grosse Zahl der Kommoi. Es finden sich deren nicht weniger als fünf, und alle fünf haben durchgeführten Einzelvortrag, der in der kommatischen Parodos sogar zweimal wiederkehrt. Bamberger führt diese auffallende Erscheinung auf den Vorgang der *τραγῳδία γραμματική* des Kallias zurück. Er schreibt a. a. O. S. 2: Sed multis annis interiectis cum Sophocles iam in senectute versaretur denuo Callias conscripta sua *τραγῳδίᾳ γραμματικῇ* [1]) auctor fuisse videtur, ut tragici carmina saepius inter choreutas dispertirentur. Cuius canonem et Sophocles et Euripides in componendis Oedipi Colonei et Medeae carminibus secuti esse traduntur. [2]) Quae causa esse videtur cur in utraque fabula multa carmina a partibus chori cantata reperiantur.

Dass diese Ansicht unmöglich richtig sein konnte, hatte ich längst gefühlt; ich sagte mir, dass Dichter wie Sophokles und Euripides, die sich auch im Technischen ihrer Kunst als Meister zeigen, für die Behandlung ihrer Chöre und seiner Lieder aus einem komischen Stück, wie es die Abctragödie des Kallias war, schwerlich etwas entnehmen konnten. Nur wie die Angaben bei Athenaios X, 453c und VII, 276a zu deuten seien, das sah ich nicht, und auch die zum Theil sehr eingehenden Untersuchungen von Welcker, Hermann, Boeckh, Bergk u. A. gewährten so gut wie gar keinen Aufschluss.

---

1) Cf. Hermann opusc. I, 140 ff.

2) Athen. VII, 276.

Jetzt steht die Sache anders. Es ist dem Scharfsinn Henses gelungen in einer demnächst im Rhein. Museum erscheinenden Abhandlung „Die Abctragödie des Kallias und die Medea des Euripides" das Räthsel zu lösen. [1])

Nachdem er gezeigt, worin es alle früheren Erklärer versehen haben, führt er den Beweis, dass zwischen dem Gesange der Medeia (1251—92) und dem von Athenaios bezeichneten Chorliede der *τραγ. γραμμ.* in ihrer Diathesis eine überraschende Analogie hervortrete, insofern hier wie dort die Zahl der Stimmen siebzehn betrage.

Auch das gelingt ihm zu zeigen, dass Strattis, oder welcher Komiker es sonst war, der jene Aussprüche that, eine nicht ganz unberechtigte Kritik ausübte, da jenes Lied durch Eintheilung in siebzehn Kola in der That etwas Kurzathmiges und Zerhacktes bekommen habe, und da die einzelnen Personen wirklich fast zu Schemen herabgesunken seien, gleich den Buchstaben des Kallias.

Henses Darstellung ist überzeugend. Zu bedauern ist nur, dass er nicht auch den Sophokles in den Bereich seiner Besprechung gezogen. Ich versuche, so gut es an dieser Stelle noch angeht, das Fehlende nachzuholen, was insofern nicht schwer ist, als Hense den Weg schon gebahnt hat.

Soweit die Worte des Athenaios den Sophokles betreffen, lauten sie also: *τὸν δὲ Σοφοκλέα διελεῖν φασιν ἀποτολμῆσαι τὸ ποίημα τῷ μέτρῳ τοῦτ' ἀκούσαντα, καὶ ποιῆσαι ἐν τῷ Οἰδίποδι οὕτως*

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ. τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις;

---

1) Ein Hinweis auf das Resultat findet sich schon in Henses Schrift De Ionis fabulae Euripideae partibus choricis p. 31. Doch hat diese feinsinnige Arbeit noch aus anderen Gründen mein lebhaftes Interesse erregt. Denn einmal bekämpft der Verfasser die bekannte Abneigung Heimsoeths gegen Einzelvortrag in der siegreichsten Weise, sodann weist er an mehreren Beispielen nach, dass bei Euripides nicht bloss in Kommoi und Parodoi, sondern auch in Stasima sämmtliche Choreuten zum Worte gelangen, ein Nachweis, der namentlich für meine Behandlung des Stasimon Aias 1185 ff. von hohem Werthe ist, und endlich hat er einige bestimmte Gesetze des Einzelvortrags deutlich herausgefunden.

διόπερ οἱ λοιποί κτλ. (X, 453 e), und: *καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ τὸν Ἀθηναῖον γραμματικὴν συνθεῖναι τραγῳδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν* (VII, 276 a).

Der Oidipus, der an der ersten Stelle erwähnt wird, kann nur der König Oidipus sein, da der betreffende Vers der 332ste in diesem Stücke ist, 1) und es handelt sich hier um etwas mehr Aeusserliches, um Anwendung der Episynaloiphe.

Dagegen ist an der zweiten Stelle, wo die Aehnlichkeit ausdrücklich in den *μέλη* und in der *διάθεσις* gefunden wird, der Oidipus auf Kolonos gemeint, und ich denke das zeigen zu können.

In der kommatischen Parodos finden sich siebzehn selbständige Stimmen, funfzehn von den funfzehn Choreuten und ausserdem die zwei des Oidipus und der Antigone, und was dem spottenden Komiker noch auffallender erscheinen mochte, die Zahl siebzehn kehrt in derselben Parodos zweimal wieder.

Sodann gehört der vierte Kommos 1447—1499 hierher. In demselben unterhalten wieder Oidipus und Antigone mit den fünfzehn Choreuten den Wechselgesang, es sind das abermals siebzehn selbständige Stimmen.

Ohne Frage ist also unter jenem Oidipus der auf Kolonos zu verstehen, und man begreift, wie ein Komiker dazu kommen konnte, ihn mit der *γραμματικὴ τραγῳδία* zusammenzustellen.

Dass die Analogie, die in der That eben so zwischen Sophokles und Kallias wie zwischen Euripides und Kallias obwaltet, eine rein zufällige ist, habe ich schon oben gesagt, und Hense ist derselben Meinung. Der Grund, der den Sophokles bewog, den Chor im Oidipus auf Kolonos öfter als andere Chöre in seine Bestandtheile aufzulösen und dieselben gesondert sprechen zu lassen, ist kein anderer als der, auf den wir auch seine grössere Theilnahme an der Handlung

1) S. oben S. 153 Anm. 1 und Wolff zu Oid. Tyr. Vs. 29.

des Stückes zurückzuführen haben. Dieselbe verläuft nämlich verhältnismässig ruhig, der Held ist ein Dulder und keine aggressive Person, da spannt der Dichter, um mehr Leben in das Ganze zu bringen, die Kräfte des Chors öfter als sonst an, und, wie der Augenschein lehrt, mit dem besten Erfolge.

Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.

